PSYCHOLOGIE DER KUNST

BD. I: ALLGEMEINE GRUNDLEGUNG UND PSYCHOLOGIE DES KUNSTGENIESSENS

VON

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS

ZWEITE, VOLLSTÄNDIG UMGEARBEITETE
UND VERMEHRTE AUFLAGE

MIT 9 TAFELN

VERLAG VON B. G. TEUBNER · LEIPZIG · BERLIN 1922

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

In neuer Gestalt tritt dieses Buch in die Welt. Gewiß, die Grundhaltung des Verfassers den Problemen gegenüber ist gewahrt, aber im einzelnen ist fast alles umgeformt und erweitert worden. Mancherlei Umstände zwangen dazu: die allgemein verstärkte Beachtung des Kunstlebens fremder, auch sogenannter „kulturloser" Völker (zum Teil die Folge einer tiefgreifenden Wandlung auch des europäischen Kunstlebens, für die man den Namen „Expressionismus" geprägt hat), ferner das Aufkommen neuer Methoden, wie z. B. der psycho-analytischen, das Anwachsen des mannigfachen Materials, das durch die verschiedensten Wissenschaften erbracht wurde und, nicht zuletzt, auch der in jahrelanger Arbeit erweiterte Horizont des Verfassers nötigten diesen, auf ungefähr gleichen Fundamenten einen im wesentlichen neuen Bau zu errichten.

Aber die Grundhaltung ist gewahrt. Sie unterscheidet die hier dargebotenen Untersuchungen grundsätzlich von den meisten Büchern über „Ästhetik", obwohl diese Wissenschaft das gleiche Stoffgebiet bearbeitet. Nicht das künstlerische Leben, wie es nach dieser oder jener Theorie sein soll, sondern wie es ist, soll hier möglichst exakt beschrieben und analysiert werden. Was mich beschäftigt sind Tatsachen; Theorien interessieren mich nur, insofern ihnen psychologische Tatsachen zugrunde liegen.

Eine solche Beschreibung, die mit Hilfe der von der neueren Psychologie, womöglich der Psychophysiologie, gelieferten Handhaben zugleich zur Erklärung zu werden strebt, mußte aber mit Notwendigkeit zur Feststellung einer schier unübersehbaren Mannigfaltigkeit der künstlerischen und ästhetischen Erscheinungen führen, die nicht als mehr oder weniger

starke Abweichungen von einer Norm, sondern als selbständige und gleichberechtigte Möglichkeiten zu begreifen sind. Diese Mannigfaltigkeit in ihrer jeweiligen psychologischen Bedingtheit und Notwendigkeit zu verstehen, erschien mir erstrebenswerter, als alles in das Prokrustesbett einer einzigen Theorie zu pressen. Eine solche Richtung des Forschens mußte notwendig die differentielle und vergleichende psychologische Methode in den Vordergrund stellen und danach streben, mit Hilfe eines Systems seelischer Typen die unendliche Mannigfaltigkeit zu ordnen und übersehbar zu machen, ohne die tatsächlich bestehenden Grundunterschiede des künstlerischen Lebens zu vertuschen. Näheres über die Methode sagen die einschlägigen Paragraphen.

Das stark angewachsene Material zwang auch zu beträchtlichen Umgruppierungen. Manches aus dem früheren zweiten Bande rückte in den neugeschaffenen dritten, während die Theorie des Kunstschaffens aus dem ersten in den zweiten Band überging. Das ganze Werk gliedert sich also folgendermaßen:

Bd. I. Allgemeine Grundlegung und Psychologie des Kunstgenießens.

Bd. II. Psychologie des Kunstschaffens, der Stile und der Wertung.

Bd. III. Die psychologischen Grundlagen der einzelnen Künste.

Berlin-Halensee, Herbst 1920.

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS

INHALT

ERSTES BUCH

ALLGEMEINE GRUNDLEGUNG DER PSYCHOLOGISCHEN KUNSTFORSCHUNG

Seite

1. Die ästhetische Betätigung als notwendige Lebensäußerung . 1
2. Begriffsbestimmung des Ästhetischen 3
3. Begriffsbestimmung der Kunst 9
4. Die Kunst und die übrigen ästhetischen Betätigungen . . . 13
5. Die biologische Bedeutung des Kunstästhetischen 21
6. Die Einteilung des Forschungsgebietes 27
7. Methode und Material der kunstpsychologischen Forschung . 31
8. Die Psychologie der Kunst und das „naive" Kunstgenießen . 46

ZWEITES BUCH

DIE PSYCHOLOGIE DES KUNSTÄSTHETISCHEN GENIESSENS

I. Allgemeine Charakteristik des Kunstgenusses 51

1. Das Problem der kunstästhetischen Empfänglichkeit 51
2. Die Voraussetzungen des schlichten Kunstgenießens 53
3. Der reflektierte Kunstgenuß 58
4. Das Kunstgenießen als „Bewußtseinsstrom" 59
5. Die Rolle des Ichbewußtseins im Kunstgenießen (Einfühlung und Kontemplation) 60
6. Psychologische Deutung dieser Verschiedenheit. „Mitspieler" und „Zuschauer" 66
7. Vereinbarkeit der Gegensätze 70
8. Ichgefühl und Ichvorstellung 73
9. Das Realitätsbewußtsein im kunstästhetischen Verhalten . . 78

II. Die Faktoren des kunstästhetischen Genießens. . . . 85

1. Überblick über die psychologischen Faktoren 85
2. Die gradweise Beteiligung der verschiedenen Faktoren . . . 90
3. Die Typen des Kunstgenießens 91
4. Bedeutung dieser Typik auch fürs Kunstschaffen. 95

III. Die sensorischen Faktoren des Kunstgenießens. . . . 97

1. Die sensorischen Elemente des Kunstwerks 97
2. Der Streit um die Rolle der sinnhaften Faktoren. 99

Seite
3. Der Typus des Sensorikers 100
4. Stilmerkmale der sensorischen Kunst 103
5. Isolierende und akkordierende Apperzeption im visuellen Eindruck 106
6. Isolierende und akkordierende Apperzeption von akustischen Eindrücken 108
7. Grenzüberschreitungen der Typen 110
8. Der sensorische Faktor in der Gesamtheit des Kunstgenießens 113
IV. Die motorischen Faktoren des Kunstgenießens 115
1. Motorische Resonanz und Einfühlung 115
2. Die motorische Apperzeption im außerästhetischen Leben . 117
3. Auffassungsbewegungen 122
4. Anpassungsbewegungen 123
5. Nachahmungsbewegungen 124
6. Ableitungs- und Umsetzungsbewegungen 126
7. Die motorischen Vorgänge und das Bewußtsein 127
8. Die Belebung 130
9. Die ästhetische Bedeutung des motorischen Erlebens . . . 131
10. Das motorische Genießen von Raumformen 133
11. Das motorische Genießen zeitlicher Formen 137
12. Die motorische Einfühlung in mimische Bewegungen . . . 138
13. Der motorische Typus im Kunstschaffen 139
14. Motorisch bedingte Stilformen der bildenden Kunst 141
15. Motorisch bedingte Stilformen in Musik und Dichtung . . 142
16. Die motorischen Faktoren in der Gesamtheit des Kunstgenießens 145
V. Die assoziativen Faktoren des Kunstgenießens 146
1. Der Begriff der Assoziation und seine Schwierigkeiten . . . 146
2. Das Problem der individuellen Assoziation 149
3. Die Dreiteilung 151
4. Die motorisch erregten assoziativen Tatsachen 154
5. Der imaginative Typus 158
6. Das Problem des „unanschaulichen" Erlebens 160
7. Das imaginative Genießen der gegenständlichen Künste . . 164
8. Das imaginative Genießen der absoluten Musik. 166
9. Das imaginative Genießen von Ornamentik und Architektur 172
10. Imaginativ bedingte Kunstformen 174
11. Die freie Imagination 176
12. Die Bedeutung der assoziativen Faktoren im Kunstgenießen 178
VI. Die intellektuellen Faktoren des Kunstgenießens . . 180
1. Die Berechtigung von Denkakten im Kunstgenießen 180
2. Übersicht der intellektuellen Akte 181
3. Intellektuelle Akte als Voraussetzungen des Kunstgenießens 183
4. Intellektuelle Akte als Faktoren des Kunstgenießens selbst . 185
5. Werturteile und Kunstgenuß 188

Seite
6. Außerästhetische Urteile der Kunst gegenüber 189
7. Der reflektierende Typus des Kunstgenießens 190
8. Der „Ideensucher“ 194
9 Der „Alexandriner“. 196
10. Die Bedeutung der intellektuellen Faktoren fürs Kunstgenießen. 198
VII. Die emotionalen Faktoren im Kunstgenießen. 199
1. Zur Problematik der emotionalen Seelenphänomene 199
2. Lust und Unlust im Kunstgenießen 201
3. Affekte im Kunstgenießen. 206
4. Übersicht der fürs ästhetische Leben wichtigsten Affekte. . 213
5. Modifikationen des ästhetischen Gefühls 219
6. Das Schönheitserlebnis und seine Gegensätze 221
7. Das Erlebnis des Erhabenen und sein Gegensatz 224
8. Die tragischen Gefühle 227
9. Das Erlebnis des Komischen. 229
10. Bewegungsgefühle 232
11. Ethische und religiöse Gefühle im Kunstgenießen 233
12. Die nicht algedonischen Gefühle. 235
13. Das Gradverhältnis der geistigen und emotionalen Faktoren 239

Abschluß: „Einfühlung“ und „Kontemplation“ nach ihren psychologischen Komponenten. 242

Überleitung zum zweiten Bande 246

LITERATUR

(Allgemeine Werke über Ästhetik, die psychologisch bedeutsam sind.)[1]

B. Christiansen: Philosophie der Kunst. 1907.
J. Cohn: Allgemeine Ästhetik. 1901.
Ben. Croce: Estetica. 1902 (deutsch von K. Federn. 1905).
M. Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1901.
Fechner: Vorschule der Ästhetik. 1876. 2 Bde.
K. Groos: Der ästhetische Genuß. 1902.
— —: Einleitung in die Ästhetik. 1892.
R. Hamann: Ästhetik. 2. Aufl. 1917.
Ch. Lalo: Introduction à l'Esthétique. 1909.
Konr. Lange: Das Wesen der Kunst. 1901. 2 Bde.
Vernon Lee: The Beautiful. 1913.
Th. Lipps: Ästhetik. 1901 ff.
R. Marshall: Aesthetic Principles. 1895.
E. Meumann: Ästhetik der Gegenwart. 1908.
— —: System der Ästhetik. 1914.
P. Moos: Die deutsche Ästhetik der Gegenwart. Mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik. 1920.
M. Pilo: Estetica. 1908.
Porena: Che cos' è il bello. Schema d'un estetica psichologica. 1905.
Th. Ribot: Psychologie des Sentiments. 1895.
H. von Stein: Entstehung der neueren Ästhetik. 1886.
H. Taine: Philosophie de l'Art. 1865, deutsch 1902.
E. Utitz: Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft I. 1914. II 20.
H. Volkelt: System der Ästhetik. 1905, 1910.
St. Witasek: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. 1909.
O. Wulff: Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst. 1917.
W. Wundt: Die Kunst. Völkerpsychologie. Bd. III. 2. Aufl.
— —: Elemente der Völkerpsychologie. 1911.

1) Für die spezielleren Probleme sehe man die Literaturangaben unter den betreffenden Abschnitten. Die hier angeführten Werke, die die meisten Fragen irgendwie streifen, konnten nur dort besonders aufgeführt werden, wo sie meine Anschauungen direkt beeinflußt haben.



ERSTES BUCH

ALLGEMEINE GRUNDLEGUNG DER PSYCHOLOGISCHEN KUNSTFORSCHUNG

1. DIE ÄSTHETISCHE BETÄTIGUNG ALS NOTWENDIGE LEBENSÄUSSERUNG

Die landläufige Meinung über alle ästhetische Betätigung und ihre wichtigste Form, die Kunst, geht dahin, es seien diese Dinge etwas zwar Angenehmes, im Grunde jedoch Überflüssiges, ein Luxus, ein schillernder Schaum, den der Strom des wahren Lebens so nebenher aufwürfe. Diese Meinung ist falsch. Es gilt, die ästhetische Betätigung nicht als nutzlose Seitenranke am Stamme der Kultur zu begreifen, sondern als eine für die Gesamtheit des Daseins wesentliche Blüte, in der sich wichtigste Lebensenergien konzentrieren, die mit Frucht und Samen auch weiter wirken in die Welt der praktischen Arbeit. Nein, ästhetische Betätigung im allgemeinen und Kunst im besonderen sind nicht ein Gegensatz zum Leben, sondern selber Leben in reinster, ja oft gesteigerter Form. Es ist eins der vornehmsten Ziele der vorliegenden Untersuchungen, die Kunst als seelische Notwendigkeit psychologisch und biologisch begreiflich zu machen und sie als unentbehrliches Glied in der Kette des menschlichen Kulturlebens zu erweisen.

Schon die universelle Verbreitung ästhetischer und künstlerischer Lebensäußerungen mag als Beleg für ihre Unentbehrlichkeit dienen. Wären sie nichts als tändelnder Luxus, so wären sie vermutlich längst ausgemerzt im Kampf ums Dasein. Aber es gibt keinen Stamm, keine noch so wilde Horde auf der Erde, wo nicht ein musischer Trieb sich geregt! Aus dem Schutt paläolithischer Höhlen in Frankreich und Nordspanien, aus Zeiten, in

denen der Mensch mit armseligen Waffen gegen eine übermächtige Tierwelt sein Leben verteidigte, hat man überraschende Werke hoher bildnerischer Fertigkeit ausgegraben. In mehr als hundert solcher Unterschlüpfen hat man Wandzeichnungen und figurales Schnitzwerk gefunden, die (wie die Felsmalereien von Altamira) noch heute, nach vielen Jahrtausenden, durch die Feinheit der Beobachtung und die Sicherheit der gestaltenden Hand überraschen. Was immer ihr tiefster Sinn gewesen sein mag, sie sind Zeugnisse einer hohen künstlerischen Kultur unter niedrigsten äußeren Lebensverhältnissen.

Auch die primitivsten der Völker, die wir heute beobachten können, sind niemals ohne ästhetische Betätigung: bei den Weddas auf Ceylon, bei den Kubu auf Sumatra, bei den Minkopie auf den Andamanen und bei anderen Zwergvölkern, denen oberflächliches Europäertum oft jede Kultur absprechen zu müssen geglaubt hat, findet man Tänze und mimische Darbietungen, ja auch Musik und Dichtungen von ausgesprochen künstlerischem Stilgefühl. Genau besehen ist das Leben sogenannter Naturvölker stärker durchdrungen von künstlerischen und ästhetischen Werten als unsere gepriesene Zivilisation mit ihren grauenhaften Industriestädten und ihrer Mechanisierung aller Lebensformen.

Ja, wir können noch weiter zurückgehen in der Entwicklung; selbst im Tierreiche fehlt es nicht an Betätigungen, die unverkennbare Vorstufen für menschliche Tänze, Dramen und Musik darstellen. Nicht mehr wie einst zu Friedrich Schillers Zeiten darf der Mensch sich rühmen, er habe die Kunst allein. Ja, wenn wir mit allem Vorbehalt kritischer Betrachtung einen Augenblick der Phantasie freieren Flug gestatten, so könnten wir selbst in der vegetativen Natur von ästhetischer Gestaltung reden, wozu die unser Auge entzückenden, oft so gar nicht aus „praktischen“ Motiven herleitbaren Formen der Pflanzenwelt verlocken. Bleiben wir indessen auf dem Boden kontrollierbarer Erfahrung, so dürfen wir jedenfalls aus der fast universellen Verbreitung dieser Betätigungen den Schluß ziehen, daß sich hier mehr auswirkt als oberflächliches Luxusbedürfnis. Und hätten wohl in unserer rationalen Kultur Männer von höchster allgemeiner Begabung ihre beste Kraft an tändlerischen Luxus

vergeudet? Nein, mag hier und dort ein Einzelmensch ganz ohne ästhetische Bedürfnisse dahinleben, die Menschheit als Ganzes oder auch nur größere gesellschaftliche Gruppen können ihrer niemals entraten. Das aber verständlich zu machen, sei unser erstes Problem!

Über vorgeschichtliche Kunst vergleiche:

M. Hoernes: Natur- und Urgeschichte der Menschen. 1909. 2 Bde.

— —: Kultur der Urzeit.. 1912. 3 Bde.

G. und A. de Mortillet: Le Préhistorique. 3 Aufl. 1900.

— — — — —: Musée préhistorique. (Atlas).

E. Cartailhac und H Breuil: Peintures et gravures murales des cavernes paléolithiques: (La Caverne d'Altamira). 1906.

E. Piette: L'Art à l'époque du Renne.

M. Verworn: Die Anfänge der Kunst. 1909. U. a. m.

Über ästhetische Betätigung der Tiere:

Karl Schröter: Anfänge der Kunst im Tierreich und bei Zwergvölkern. 1914.

V. Häcker: Der Gesang der Vögel. 1900.

B. Hoffmann: Kunst und Vogelgesang. 1908.

G. J Romanes: Die geistige Entwicklung im Tierreich. (deutsch) 1885.

K. Groos: Die Spiele der Tiere. 1896.

2. BEGRIFFSBESTIMMUNG DES ÄSTHETISCHEN

Freilich dürfen wir nicht, wie es zuweilen geschieht, das Ästhetische überhaupt ohne weiteres mit der Kunst gleichsetzen! Es gibt außerhalb der Kunst mannigfache Betätigungen, die als „ästhetisch" anzusehen sind, und längst nicht alle Kunst ist rein ästhetisch zu verstehen. Wenn auch in diesem Buche der Begriff der Kunst in Übereinstimmung mit dem heute üblichen Sprachgebrauch vor allem in dem engeren Sinne als „dem ästhetischen Erleben dienende und zum mindesten ästhetisches Erleben ermöglichende Kunst" gefaßt wird, so ist doch eine Verständigung über den ganzen Umfang jener Begriffe unumgänglich, da auch das Außerästhetische in der Kunst und das nichtkünstlerische ästhetische Leben oftmals in den Kreis unserer Betrachtungen hinüberspielen werden. Es war ein großer Irrtum früherer Arbeiten über diese Gebiete, daß sie die Kunst einseitig ästhetisch zu verstehen suchten und andererseits die ästhetischen Momente in Religion, Philosophie, Naturbetrachtung, ja sogar im praktischen Leben nicht genügend würdigten. Als Psychologen gehen wir vom sub-

jektiven Erleben aus und lassen dies entscheidend sein für das Verständnis, selbst wenn wir einige durch Tradition geheiligte Marksteine umstoßen müssen. Denn alles geistige Leben ist nur vom Geiste, nicht von den Objekten aus zu begreifen, und wenn man oft den umgekehrten Weg gegangen ist, so war dies Verfahren nicht verständiger, als wenn ein Geologe seine Petrefakten nach deren äußeren Erscheinungsformen hätte klassifizieren wollen, ohne auf das Leben zurückzugreifen, als dessen Abdrücke allein jene toten Formen zu begreifen sind. Wir suchen auch die Kunstwerke nicht als Petrefakten, sondern stets im Zusammenhang mit den schaffenden und genießenden Menschen aus deren seelischer Verfassung zu verstehen, und nichts muß uns so sehr widerstreben, als jene „objektive“ Betrachtung, der ich eben die psychologische mit aller Bewußtheit entgegenstellte. „Ästhetisch“ kann uns also niemals ein Gegenstand an sich sein, nein jeder Gegenstand kann zum ästhetischen werden, indem er ästhetisches Erleben anregt oder auf ästhetisches Erleben zurückführbar ist.

Vom Subjekt aus, unter psychologischen Gesichtspunkten also, gilt es, zunächst zu einer Begriffsbestimmung des Ästhetischen und dann, in gewissem, wenn auch nicht ausschließendem Gegensatz dazu, zu einer Begriffsbestimmung der Kunst zu gelangen.

„Ästhetisch“ in dem hier gemeinten Sinne bezeichnet nur eine bestimmte Lebenshaltung, eine Art des Erlebens, die allem Nichtästhetischen sich dadurch entgegenstellt, daß sie ihren Wert in sich selber trägt, nicht über sich hinausweist, keinem außer ihr liegenden Zwecke dient. Nenne ich alles Nichtästhetische, also alle über sich hinausweisenden, einem nicht in ihnen selbst erfüllten Zwecke dienenden Lebensbetätigungen „praktisch“, so erhalte ich also zwei große Sphären des Lebens: die Welt des Ästhetischen einerseits und die Welt der Praxis anderseits. Alles, was man tut und erlebt, kann man entweder um des Tuns oder Erlebens selber willen, oder um eines außerhalb dieses Tuns oder Erlebens liegenden Zweckes halber tun oder erleben. Ich bezeichne das Ästhetische deshalb auch als „eigenwertig“, das Praktische auch als „fremdwertig“.

Freilich ist zuzugeben, daß sich nicht immer Eigenwertigkeit und Fremdwertigkeit haarscharf trennen lassen. Es gibt ohne Zweifel zahllose Lebensbetätigungen, die zu gleicher Zeit einen Eigenwert haben und doch auch einem über sie hinausweisenden Zwecke dienen. Derartige Werte will ich Mischwerte nennen. Zu ihnen gehören zahlreiche primitive Lebensbetätigungen: die meisten Befriedigungen physischer Bedürfnisse dienen einerseits der Erhaltung des Daseins, haben also einen über sie selbst hinausweisenden Wert, werden jedoch, da sie sich im Bewußtsein als Lust geltend machen, auch als Eigenwerte empfunden. Die Trennung in praktische und ästhetische Erlebnisse tritt erst mit wachsender Komplikation des Lebens ein. Die meisten Verrichtungen des Kulturmenschen insbesondere sind derart, daß sie sich ziemlich ausschließlich der Welt der Praxis oder des Ästhetischen zuweisen lassen. Ob diese Trennung einem wirklichen Lebensideal entspricht, ist hier nicht zu entscheiden. Es ist nur festzustellen, daß die scharfe Sonderung der Lebenssphären (nicht nur der künstlerischen, sondern auch der religiösen) von der Praxis ein Ergebnis der mehr und mehr sich spezialisierenden Spätstufen der Kultur ist.

Überblicken wir unter dem Gesichtspunkt der Scheidung in praktische und ästhetische Lebensbetätigung unseren Daseinskreis, so ergibt sich, daß die meisten Berufstätigkeiten der Welt der Praxis angehören, weil ihr Ziel die Erhaltung des eigenen Daseins oder die Erhaltung der Gesellschaft ist. Ob einer Tische zimmert oder Maschinen heizt, ob einer Rekruten drillt oder Recht spricht, stets hat er damit einen außerhalb dieser Tätigkeiten liegenden Zweck; sie alle sind fremdwertig.

Zur Welt des Ästhetischen dagegen gehören zunächst Spiel und Kunst, aber auch reine Wissenschaft und reine Religion, weil sie alle nicht erst durch etwas außerhalb ihrer Liegendes ihren Sinn erhalten, sondern rein um ihrer selber willen betrieben werden.

Daß jedoch die Frage, ob ästhetisch oder nichtästhetisch, nur vom Subjekt her gelöst werden, daß man einer Lebensbetätigung ihre Zugehörigkeit zu einer der beiden Kategorien nicht von außen ansehen kann, ergibt sich daraus, daß man sowohl die in der Regel als „praktisch“ gekennzeichneten Handlungen

auch um ihrer selbst willen betreiben kann, als auch daraus, daß vielfach Kunst, Wissenschaft und Religion fremden Zwecken, etwa solchen des Gelderwerbs, dienstbar gemacht werden.

Ich teile also alle unsere menschlichen Lebensbetätigungen in die beiden Gruppen der Mittel- und der Eigenwerte ein. Daß sich Übergangs- und Mischformen finden, wird die Brauchbarkeit dieser Sonderung nicht beeinträchtigen. Nur ein pedantischer Kopf erwartet, daß man in psychologischen Dingen Sonderungen von der Schärfe vornehmen könne, wie sie ein Feldmesser mit Richtmaß und Schnur vornimmt. In der Psychologie sind alle Grenzen fließend, und wo man haarscharfe Trennungen macht, begeht man Gewaltsamkeiten, die nur eine scheinbare Exaktheit, in Wirklichkeit aber völlige Unwissenschaftlichkeit dokumentieren. Wir müssen mit aller Entschiedenheit betonen, daß sich die Seele nicht wie ein Acker parzellieren läßt; auch später werden wir es fast immer mit solchen Sonderungen zu tun haben, zwischen denen es Übergangs- und Mischformen gibt. Der Wert der Scheidung wird dadurch nicht beeinträchtigt. Es ist auch in anderen Wissenschaften ähnlich. Man denke an die Trennung von Tier- und Pflanzenreich! Wird hier der Wert einer gründlichen Unterscheidung etwa zwischen einem Ochsen und einem Tannenbaum dadurch beeinträchtigt, daß es auf der niedersten Stufe der lebendigen Natur Wesen gibt, die man der Pflanzenwelt so gut wie der Tierwelt zurechnen kann? So ist's auch mit der Unterscheidung in psychologischen Dingen. Die meisten Formen kann man ohne weiteres bestimmten Gruppen zuordnen, und die Existenz von Mischformen hebt den Wert dieser Unterscheidung gar nicht auf.

Das seelische Anzeichen für ein eigenwertiges Erleben ist jene spezifische Färbung des Bewußtseinsstromes, die man in der traditionellen Psychologie mit einem etwas farblosen Begriffe als „Lust" bezeichnet. Recht verstanden umfaßt dieser Begriff allerdings zahllose Schattierungen, die von friedvoller Innigkeit bis zu überwallender Ekstase reichen, alle jedoch Anzeichen eines gehobenen Lebensbewußtseins, einer harmonisch sich betätigenden Vitalität sind. Ich hebe jedoch hervor, daß diese Lustgefühle nur Bewußtseinsbegleiter, nicht

allein das Wesen des ästhetischen Erlebens sind. Käme es nur auf Lust an, so müßten gewisse Toxine wie Opium oder Stickstoffoxydul als höchste ästhetische Werte gepriesen werden. Nein, zum ästhetischen Erleben gehört vor allem die gesamte physiopsychische Betätigung, die ihrerseits erst der Träger oder Erreger der Lust ist. Beim Anhören einer edlen Symphonie besteht der ästhetische Genuß nicht bloß in dem unbestimmt wallenden Gefühlsstrom, dem gegenüber die Wahrnehmungen und anderen seelischen Prozesse nur den Charakter zufälliger Auslösungen hätten, nein das gesamte Erleben ist die ästhetische Betätigung. Nur insofern werden wir die Charakterisierung der eigenwertigen Erlebnisse als „lustvoll" gelten lassen, als das Gefühl wohl ein Merkmal, nicht aber das Wesen der Gesamterscheinung ausmacht. Im übrigen wird später gerade die Rolle der Gefühle im ästhetischen Erleben ausführlich von uns behandelt werden, und mannigfache Probleme, die dabei zu beachten sind, werden aufzurollen sein. Auch wo ich den Gefühlsstandpunkt gegenüber dem Intellektualismus scharf betone, ist doch zu bedenken, daß auch das Gefühl, die Lust, mir stets nur als Teilphänomen gilt, daß auch hinter der Lust immer das Leben in seiner Gesamtheit steht, und nur von diesem, nicht vom Gefühl allein oder dem Bewußtsein allein, ist eine tiefere Fassung des Wertbegriffs zu gewinnen.

Ich habe zwar den Begriff des Wertes zunächst im Sinne jenes unmittelbaren Erlebens genommen, das sich als Lustgefühl oder Willensbefriedigung kundgibt. Von diesem unmittelbaren Werterleben zu scheiden ist der Begriff des verallgemeinerten Wertes, der keineswegs mit jenem Erleben zusammenfällt. Über diese Unterschiede wird später, im zweiten Bande, in aller Ausführlichkeit zu reden sein, und ich werde dabei zu den mannigfachen Werttheorien der Gegenwart Stellung nehmen. An dieser Stelle kann ich nur bitten, daß man sich nicht an Worten stoße und vorläufig den Begriff „Wert" nur in dem Sinne jenes unmittelbaren Erlebnisses fasse, der für die hier angestrebte allgemeine Definition des Ästhetischen vollauf genügt.

Im übrigen kommt unsere Charakteristik des Ästhetischen als eines „eigenwertigen Erlebens" im Grunde auf ähnliches

hinaus, was frühere, von sehr verschiedenen Gesichtspunkten ausgehende Denker mit anderen Worten umschrieben haben. Wenn ich im Sprachgebrauch von ihnen abweiche, so geschieht das nicht, um eine Originalität gewaltsam zu erzwingen, sondern bloß darum, weil jene Termini aus irgendeinem Grunde wenig glücklich scheinen. Das gilt vor allem für die Kantsche Formulierung des ästhetischen Erlebens als eines „interesselosen" oder „uninteressierten" Wohlgefallens. Mit diesem Ausdrucke ist dasselbe gemeint wie das, was ich „Eigenwertigkeit" nenne, indessen hat sich der Gebrauch des Wortes „Interesse" seit Kants Zeiten so verschoben, daß man dieser Wandlung Rechnung tragen muß. Wenn Kant an anderer Stelle definiert, daß „ästhetisch" das sei, „was an der Vorstellung eines Objekts bloß subjektiv ist, d. i. ihre Beziehung auf das Subjekt, nicht auf den Gegenstand ausmacht," so können wir das nur unterschreiben. Bei Kant taucht auch der Begriff der „Kontemplation" auf, der neuerdings, besonders seit Schopenhauer, mehrfach zur Charakteristik des ästhetischen Erlebens verwandt worden ist. Damit gemeint ist natürlich ebenfalls das eigenwertige, sich nicht in Zweckhandlungen einfügende Erleben, doch schränkt der Ausdruck das ästhetische Erleben zu sehr auf die bloße Rezeption ein und wird nicht der spezifisch ästhetischen Aktivität gerecht, deren Nachweis eine Hauptaufgabe dieses Buches sein wird. Ebenso meint die Beschreibung des ästhetischen Verhaltens durch J. Cohn als eines rein „intensiven" nicht „konsekutiven" Erlebens dasselbe wie unser Begriff des Eigenwertigen, nur wegen der Mehrdeutigkeit des Wortes „intensiv" wird es von mir vermieden.

Auch über einige weitere Besonderungen des Ästhetischen herrschen nur geringe Meinungsverschiedenheiten. So wird, da im ästhetischen Erleben der Hauptnachdruck auf dem Vorgang des Erlebens selbst liegt, ziemlich allgemein zugegeben, daß die Realität des Erlebnisgegenstandes nebensächlich sei. Kant drückt das so aus, daß es nicht auf die „Existenz" des Gegenstandes ankomme. Ja, man hat eine bewußte Irrealität als besonders günstig für eine ästhetische Stellungnahme erklärt. Ich werde später zu zeigen haben, daß diese Probleme weit verwickelter sind, daß das Realitätsbewußtsein im ästhetischen

Erleben mannigfache Schwankungen aufweisen kann. Es sei jedoch bereits hier in die allgemeine Kennzeichnung des Ästhetischen wenigstens die negative Tatsache aufgenommen, daß das Realitätsbewußtsein im ästhetischen Verhalten sich wesentlich von dem des praktischen Verhaltens unterscheidet.

Zusammenfassend werde ich also definieren: „Das Ästhetische ist nichts objektiv Gegebenes, sondern eine Art des Erlebens, die ihren Wert in sich selber trägt und nicht außer ihr selbst liegenden Zwecken untergeordnet wird. Ein Kennzeichen dieser Eigenwertigkeit ist ein Lustgefühl im Bewußtsein. In Korrelation mit der Veränderung des Zustandes des Subjekts im ästhetischen Erleben steht eine Modifikation des Bewußtseins der Objektivität, die nicht unter die Kategorie der praktischen Realität eingeht. — Bei dieser Definition ist festzuhalten, daß sie nur vorläufigen Charakter hat und einige wesentliche Begriffe später tiefer gefaßt werden sollen.

Die Definition des Ästhetischen durch Kant in „Kritik der Urteilskraft". 1791. Buch VII und passim.

Schopenhauers Definition: Welt als Wille und Vorstellung. Buch III passim.

Die Definition J. Cohns: Allgemeine Ästhetik. 1901. S. 7ff.

Zur Abgrenzung des Ästhetischen von der Kunst vergleiche besonders R. Hamanns Ästhetik und Utitz: Die außerästhetischen Faktoren im Kunstgenuß (Zeitschr. f. Ästhetik VII).

3. BEGRIFFSBESTIMMUNG DER KUNST

Ich habe dem Begriff des Ästhetischen einen sehr weiten Umfang gegeben. Gewöhnlich pflegt es in engerem Sinne verwandt zu werden, indem man als „ästhetisch" nur diejenigen Erlebnisse bezeichnet, die mit der „Kunst" im Zusammenhang stehen, das heißt solche, die zur Schaffung eines Kunstwerks führen oder im Genießen eines solchen Werkes bestehen. Damit Verwechslungen vermieden werden, will ich dies Ästhetische im engeren Sinne auch als das „Kunstästhetische" bezeichnen.

Um diesem Begriffe näher zu kommen, ist eingehendere Verständigung über das Wesen der Kunst vonnöten. Obwohl

die Begriffe der Kunst und des Ästhetischen sich vielfach kreuzen, sind sie keineswegs Wechselbegriffe. „Kunst“ im ursprünglichen Sinne (τέχνη) ist abgeleitet von Können und wird auf jede Art menschlichen Könnens ebenso wie auf die Ergebnisse dieses Könnens bezogen. In diesem Sinne spricht man von „Reitkunst“, „Kochkunst“, „Turnkunst“ und anderen „Künsten“, ohne dabei in erster Linie an ästhetische Werte zu denken. Auch die Zeichnung eines getreuen Porträts zum Zwecke der Aufbewahrung des Äußeren eines geliebten Menschen ist in diesem Sinne „Kunst“, obwohl dabei an ästhetische Wirkung vielleicht gar nicht gedacht wurde. Die Statue eines Fürsten wird gewöhnlich nicht errichtet, um rein ästhetische Werte zu liefern: sie dient dynastischen und politischen Zwecken. Desgleichen sind Götterbilder nicht bloß deshalb da, um ästhetischem Gefallen zu dienen, sie sind in der Regel zunächst zu Zwecken des religiösen Kultus errichtet und sind für den Gläubigen Realitäten, nicht aber außerreale, beziehungslose Wesenheiten, zu welchen die Gegenstände rein ästhetischen Genießens werden. Und trotzdem sind das Porträt, die Fürstenstatue, das Götterbild: „Kunst“. Das bedeutet aber, daß der Begriff Kunst nicht auf den Begriff des Ästhetischen allein zu begründen ist; es bedeutet, daß es Kunst gibt, die ihrem Wesen nach außerästhetischen Zielen zustrebt.

Trotzdem wäre es irreleitend, wollte man die Begriffe des Ästhetischen und der Kunst vollständig auseinanderbringen. Mag die Kunst auch nicht immer ihrem Wesen nach ästhetischen Ursprungs sein oder in rein ästhetischer Wirkung ihren Sinn haben, so ist doch der Begriff der ästhetischen Wirkung nie ganz vom Begriff der Kunst abzuziehen. Um ein Ergebnis menschlichen Könnens als Kunst anzusprechen, verlangen wir doch, daß es zum mindesten ästhetisch wirken kann, mag es auch ursprünglich zu außerästhetischen Zwecken geschaffen sein. Wir sprechen von Reitkunst, Turnkunst, Kochkunst doch nur dort, wo über die praktischen Ziele jener Betätigungen hinaus ästhetische Werte erreicht werden. Wir wollen gewiß nicht in den Fehler verfallen, aus dem konventionellen Sprachgebrauch des Alltags mehr Logik herauszupressen, als in seinen laxen Wortbedeutungen darin steckt: indessen darf man die-

sen Sprachgebrauch nicht mißachten; denn wenn er auch nicht immer dem Ideal der Logik entspricht, psychologische Tatbestände spiegeln sich doch oft sehr deutlich darin. Das zeigt sich auch hier: sind die Begriffe des Ästhetischen und der Kunst auch nicht haarscharf abzugrenzen, so ergibt sich doch, daß sie in ihrem Gebrauch mehr und mehr konvergieren, so daß ihr Begriff dort, wo sie sich decken, am klarsten herauskommt. Als reinster Typus des ästhetischen Erlebens pflegt weithin das Kunstgenießen angesehen zu werden, und andrerseits gilt als Kunst im besonderen Sinne doch diejenige, die auf Erzielung ästhetischer Erlebnisse in erster Linie ausgeht. Wir geben also zu, daß es auch außerhalb der Kunst ästhetisches Erleben gibt, und daß es Kunst gibt, die nicht in erster Linie ästhetisch gerichtet ist: für unsere Untersuchungen sehen wir jedoch — durchaus in Übereinstimmung mit dem Sprachgebrauch — die auf ästhetische Erlebnisse gerichtete Kunst als vornehmstes Untersuchungsgebiet an und behandeln die außerästhetische Kunst und das außerkünstlerische Ästhetische nur als Randgebiete.

Dabei ist zu beachten, daß der Begriff des „Könnens" eine bedeutsame Rolle in der Schätzung der Kunst behält, wenn auch die Meinungen in diesem Punkte auseinandergehen. Es kann gar kein Zweifel sein, daß auch das Können als solches ästhetische Werte hat, die durch die Leichtigkeit, Sicherheit, Größe desselben im Zuschauer entstehen. Es gewährt zweifellos eine eigenartige Befriedigung, ganz abgesehen von allem „Gehalt", das brillante Spiel eines Paganini zu hören, oder die wunderbare Feinheit der Beobachtung und Griffelführung bei manchen Dürerschen Graphiken zu verfolgen, und in der Tat wollen manche Theoretiker in diesem Können ein wesentliches Moment der Kunst sehen.[1]) Andere dagegen, besonders solche, die mit der modernsten Kunst einen gewissen Kontakt haben, neigen dazu, im Können etwas Nebensächliches, wenn nicht Bedenkliches zu sehen. So schreibt Worringer: „Der Irrtum (der

1) So Julius Schultz: Naturschönheit und Kunstgenuß. Zeitschr. f. Ästhetik VI, S. 287 ff. Ferner: F. Hörmann (W. Kantorowicz): Von Pyreikos dem Kotmaler.

klassizistischen Ästhetik) drückt sich in der durch viele Jahrhunderte sanktionierten Annahme aus, daß die Geschichte der Kunst eine Geschichte des künstlerischen Könnens darstelle, und daß das selbstverständliche, gleichbleibende Ziel dieses Könnens die künstlerische Reproduktion und Wiedergabe der natürlichen Vorbilder sei".[1]) Ist hier auch der Begriff „Können" in eigenartiger Weise eingeengt, so braucht man ihn doch weder in dieser noch in jener Form ganz über Bord zu werfen. Unsrer Meinung nach ist er nur eine Form ästhetischer Wirkungsmöglichkeit, über deren psychologische Basierung später zu sprechen sein wird. Die ästhetische Wirkung hohen künstlerischen Könnens kann eingehen in den Komplex des Kunstgenießens; sie ist jedoch kein wesentlicher Faktor, wie denn oft genug betont worden ist, daß in gewissen höchsten Ergriffenheitsmomenten der Kunst gegenüber ihr menschlicher Ursprung ganz vergessen wird.

Es kann also ein doppelter Fehler in der Begriffsbestimmung der Kunst gemacht werden. Entweder, man begrenzt die Kunst nur aufs Ästhetische oder gar nur auf das „Schöne": dann ist die Definition zu eng. Diesen Fehler begehen zum Beispiel Lipps und Witasek, wie bereits Utitz richtig hervorgehoben hat. Jener erklärt nämlich Kunst als „geflissentliche Hervorbringung des Schönen", dieser als „die auf Schaffung ästhetisch günstig wirkender Gegenstände gerichtete menschliche Tätigkeit".

Zu weit dagegen ist jede Definition, die das ästhetische Moment in der Kunst übersieht. So faßt zum Beispiel Vierkandt den Begriff, wenn er Kunst nur allgemein zu den „Kulturgütern" rechnet. Auch viele metaphysische Ästhetiker wie Hegel, die das ästhetische Erlebnis ganz ausschalten wollen, und denen Kunst etwa die „sinnliche Darstellung des Absoluten" ist, verfehlen die notwendige Beziehung zum Verhalten des Subjekts.[2])

---

1) W. Worringer: Formprobleme der Gotik². 1912. S. 6ff. W. Hausenstein: Die bildende Kunst der Gegenwart. 1915. S. 2.

2) Ich empfehle die eingehende Diskussion dieser Probleme bei Utitz: Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft Bd. I. bes. Kap. II u. III. Lipps' und Witaseks Definitionen in ihren „Ästheti-

Neuerdings hat man besonders den sozialen Charakter der Kunst hervorgehoben. Wollte man das Soziale indessen zum wesentlichen Merkmal machen, so würde man ein allerdings wichtiges Nebenmoment allzusehr in den Vordergrund schieben. Es ist kein Zweifel, daß überindividuelle Momente fürs Kunstschaffen wie fürs Kunstgenießen aufs stärkste in Betracht kommen, und ich werde später oft genug das zu erweisen haben: eine Wesensbestimmung der Kunst ist von hier aus nicht zu gewinnen. Diese kann nur vom Individuum und seiner Psychologie aus gefunden werden; denn so stark die Gemeinschaft umbildend einwirken mag, produktiv wie genießend sind doch letzten Endes stets die Individuen.

Vielleicht erscheint manchem Leser, der von ästhetischen Schriften herkommt, die hier getroffene Kennzeichnung des Begriffes Kunst gar weit. Er möge jedoch bedenken, daß vor der Psychologie als beschreibender Wissenschaft die Zeichnungen eines Kindes oder der Tanz eines Australnegers auch zur Kunst gehören. Meine bisherigen Ausführungen sollen nur einen Rahmen schaffen, in den womöglich alle künstlerischen Erscheinungen eingehen. Eine genauere, erschöpfende Definition der Kunst, worin alles, was in einzelnen Künsten als Wesentliches erscheint, aufgenommen wäre, ist unmöglich. Dafür sind die Verschiedenheiten der Kunstzweige und Kunststile viel zu bedeutend. Und es ist ja eine Hauptaufgabe dieses Buches, diese Verschiedenheiten stärker zu betonen, als es bisher geschehen ist. Die Möglichkeit, diese Besonderheiten zu erfassen, können sich aber erst im Laufe der Untersuchungen ergeben, für die die bisherigen Bestimmungen das Feld nur ungefähr abgrenzen wollen.

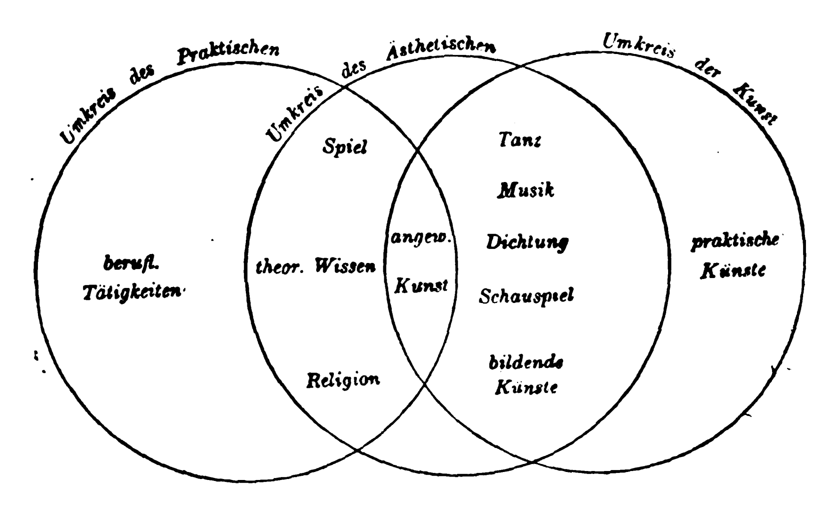
4. DIE KUNST UND DIE ÜBRIGEN ÄSTHETISCHEN BETÄTIGUNGEN

Das Ziel der Untersuchungen dieses Buches wird also im wesentlichen das sein, aus dem weiten Bezirk des Ästhetischen diejenigen seelischen Erlebnisse psychologisch zu erhellen, die

---

ken". Vierkandts Definition in Zeitschr. f. angew. Psych. VI. Hegels Definition in Vorlesungen über Ästhetik I.

sich auf „Kunst“ beziehen, andrerseits jedoch den ebenfalls sehr weiten Begriff der Kunst nur soweit heranzuziehen, als er ästhetischem Erleben dient oder zum mindesten dienen kann. Es sei dabei nochmals betont, daß eine solche Einengung der Begriffe nicht willkürlich ist, sondern durchaus auf der Linie des Sprachgebrauchs liegt. In graphischer Darstellung ließe sich das Verhältnis der Begriffe etwa folgendermaßen veranschaulichen.



Um nun das kunstästhetische Erleben gegen andere Formen des Ästhetischen abzugrenzen, muß vor allem gegenüber dem Spiel eine Grenze gezogen werden. Denn es ist falsch, anzunehmen, die Kunst sei eine Unterart des Spiels, wie es zuweilen geschehen ist.

Dabei können wir ruhig zugeben, daß wenigstens manche Formen der Kunst aus dem Spiele entstanden sind. Das jedoch beweist weder, daß alle Kunst im Spiele wurzele, noch daß Kunst stets ein Spiel geblieben sei; im Gegenteil, es gibt auf allen Gebieten Entwicklungen, die zu völlig eigenen Neubildungen geführt haben. So gewiß sich die höheren Tiere aus niederen Lebewesen entwickelt haben, so gewiß sind doch z. B. Säugetiere keine Protisten mehr: ebenso ist's mit der Kunst. Sie ist eine Lebensbetätigung ganz eigner Art, mögen sich einige ihrer Formen auch aufs Spiel zurückführen lassen. Vor

allem mancherlei praktische Betätigungen haben ebenfalls zu kunstästhetischen Leistungen geführt.

Wir stellen Spiel und Kunst (im engeren Sinne) als selbständige Unterbegriffe des Oberbegriffes des „Ästhetischen" nebeneinander; denn sie beide werden um ihrer selber willen gesucht, sind daher eigenwertig. Darin beruht ihre wesentliche Ähnlichkeit.

Worin aber liegen die Verschiedenheiten? — Man hat gegen das Zusammenbringen von Spiel und Kunst das Bedenken erhoben, daß dem Spiele ein gewisser Ernst abgehe, der der Kunst eigen sei. Mir scheint dieser Einwurf nicht zwingend. Er setzt Spiel ohne weiteres gleich Spielerei. Aber manche Spiele werden mit höchstem Ernst, ja äußerster Leidenschaft betrieben, und andrerseits läßt sich sagen, daß gerade der Ernst dem weitaus größten Teil des Kunstbetriebes in Konzerten, Theatern, Ausstellungen, in denen die breiten Bürgermassen sich ihre künstlerischen Freuden kaufen, durchaus abzusprechen ist, und daß ein guter Teil dieses „Kunstwesens" mit vollem Recht als Spielerei bezeichnet werden kann.

Eine rein stoffliche Unterscheidung ist zunächst dadurch gegeben, daß man als kunstästhetisch nur dasjenige gelten läßt, was auf die „höheren" Sinne, Gesicht und Gehör, wirkt. Ausgeschieden werden aus dem Kunstbereich alle diejenigen Eindrücke, die durch Geschmack, Geruch und Getast uns zuströmen. Zwar hat es nicht an Versuchen gefehlt, auch für diese Sinne ein wirkliches Kunstleben zu schaffen. Doch blieb es meist bei phantastischen Anregungen. Solche Ideen tauchen bei Ch. Baudelaire, Mantegazza und anderen auf, die eine Geruchskunst durch Variation und Kombination von Parfüms vorschlugen. So beschreibt J. Huysmans in einer berühmt gewordenen Stelle seines Romanes „A Rebours", wie sein überraffinierter Held sich Symphonien von Likören und Tonleitern von Parfüms konstruiert. In einer großen deutschen Zeitung las ich einmal den Vorschlag eines modernen Musikers, die Tonkunst zur Erzielung noch tieferer Effekte durch geschickt gewählte Parfüms zu unterstützen. Aber es ist bisher weder eine Geschmacks- noch eine Geruchskunst in ähnlichem Sinne, wie es eine Ton- oder Farbenkunst gibt, ent-

standen. Ebenso ist es mit dem Getast. Gewiß mag für manche Menschen ein Reiz im Betasten von Statuen liegen. Ich kenne selber Leute, die nur mit Mühe der Versuchung widerstehen, in Museen den Marmor abzutasten. Auch haben bekanntlich Blinde ein Wohlgefallen am Befühlen von Kunstgegenständen, und Helen Keller will sogar Musik durch Tastgefühle genießen. Indessen sind das nur abseits liegende Fälle. Der Grund für die Kunstuntauglichkeit der niederen Sinne liegt im Wesen dieser Sinnesgebiete. Alle diese Empfindungen sind zu eng mit unserer vitalen Existenz verknüpft, sind in der Regel zu intensiv und daher nicht beweglich genug, um komplizierte Gebilde ergeben zu können.[1]) Sie können sich nicht wie Gesichts- und Gehörsempfindungen neben- und nacheinander zu einer „Form" zusammenfügen. Entweder verschmelzen diese Empfindungen zu sehr oder stumpfen sich zu stark ab, als daß jene klare Unterscheidung des Neben- oder Nacheinander möglich wäre, die jede Formwirkung voraussetzt. Auch fehlt ihnen die Verknüpfungsmöglichkeit mit der Vorstellungs- und Gedankenwelt, die den Gesichts- und Gehörsempfindungen in so hohem Grade zukommt, so daß jene stets in der eigentlichen Sinnlichkeit stecken bleiben und nicht zu den komplizierten geistigen Gebilden werden können, die wir als „Form" ansprechen.

Durch ihren Formcharakter eben unterscheiden sich die Kunstwirkungen von den primitiven ästhetischen Erlebnissen, die wir also dadurch von der Kunst absondern. Einfache Gesichts- und Gehörseindrücke, ein Blitz oder ein Glockenton, können zwar ebenso wie Geruchs-, Geschmacks- oder Tasteindrücke ästhetisch sein, sie sind aber nicht Kunst, weil ihnen der Formcharakter abgeht. Die Form ist etwas, was zum Begriff der Kunst notwendig ist, und hierin liegt denn auch der entscheidende Unterschied gegenüber dem Spiele. Form aber haben wir überall dort, wo die Empfindungen nicht bloß als

1) Die meisten Geschmacksempfindungen usw. sind überhaupt keine rein ästhetischen Werte, sondern Mischwerte, da sie auch praktische Folgen haben. Die Kunst aber schließt praktische Folgen möglichst ganz aus, da sie vom Erlebnis selber leicht abziehen oder sonstwie störend wirken.

solche allein wirken, sondern ihr Neben- und Nacheinander und ihr Zusammenwachsen zu einheitlichen Gesamtwirkungen uns ergreifen. Diese Form aber wird in der Kunst etwas „an sich", löst sich los von den realen, für alle praktischen Zusammenhänge wichtigen „Trägern" derselben, sie wird objektiviert im „Kunstwerke". Besonders deutlich tritt das in der Musik hervor. Dasjenige, was die „Kunstmusik" gegen die Naturmusik abhebt, ist das Bestehen einer abstrahierbaren Form. Stumpf[1]) hat sogar noch die „Transpositionsfähigkeit" der Melodie als wesentlich für den Unterschied hervorgehoben. Einerlei, ob diese ein absolutes Schibboleth ist (was z. B. von Hornborstel[2]) bestritten wird), sicher ist jedenfalls, daß Formqualitäten für das Wesen der Kunst unumgänglich sind. Das gilt auch für die Augenkunst. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Tiere Freude am einzelnen Gesichtseindruck haben: einen Formsinn im abstrakten Sinne wird man schwerlich bei ihnen nachweisen können.

Die F i x i e r b a r k e i t i n e i n e r o b j e k t i v i e r b a r e n F o r m macht das Wesen der Kunst gegenüber dem Spiele aus. Nicht daß immer diese Fixierung tatsächlich durchgeführt sein müßte, sie muß nur in der M ö g l i c h k e i t bestehen. Wenn Beethoven in seinem Freundeskreise sich an den Flügel setzte, um in seiner oft gepriesenen Art zu improvisieren, so handelte es sich dabei um höchste Kunst, wenn auch niemals jene Töne schwarz auf weißes Notenpapier gebannt wurden. Aber es war doch die Möglichkeit vorhanden, ein objektives Kunstwerk aus ihnen zu machen.

Das aber fehlt beim Spiele. Wir haben gewiß eine Menge von Hör- und Gesichtsspielen. Aber das, was diese von der eigentlichen Kunst unterscheidet, ist eben das Fehlen der objektiven Form. Gewiß gibt es solche Hörspiele, in denen durch allerlei Klänge etwas erzielt werden kann, was der Kunst ähnlich wird. Indessen liegt doch Kunst erst dort vor, wo eine wirkliche Fixierbarkeit im K u n s t w e r k e besteht. Aber wir haben bereits vorher bemerkt, daß es Zwischenstufen zwischen Spiel

1) K. **Stumpf**: Die Anfänge der Musik. 1911. S. 10 ff.

2) v. **Hornborstel**: Musikpsychol. Bemerkungen über Vogelsang. Zeitschr. d. intern. Musikgesellschaft XII, S. 227 ff.

und Kunst gibt. So steht z. B. der Tanz dem Spiele sehr nahe, und die Sprache bezeichnet ja auch die Kunst des Mimen und des reproduzierenden Musikers als Spiel, wohl darum, weil das Eigentliche dieser Künste nicht fixierbar ist. Ich meine dabei natürlich das, was die Schauspieler oder Sänger zu der Dichtung oder dem Tonwerk hinzugeben, also das spezifisch Mimische und Darstellerische. Kunst im höchsten Sinne sind nur solche Künste, die dauernde Werke liefern, also vor allem Ton- und Dichtkunst und die verschiedenen Bildkünste.

Bei alledem müssen wir uns jedoch klarhalten, daß die Grenzen fließend sind und bis zu einem gewissen Grade durch Konvention, nicht durch begriffliche Notwendigkeit abgesteckt sind.[1]) Um indessen eine einigermaßen sichere Trennung von Kunst und Spiel zu haben, sagen wir, daß wir überall dort von Kunst sprechen, wo es aus rein ästhetischen Gesichts- und Gehörselementen zu einer objektiven Gestaltung (wenigstens der Möglichkeit nach) gekommen ist.

Ebenfalls nicht leicht ist die Abgrenzung der Kunst gegen die theoretische Wissenschaft. Diese, wie Geschichte, Philosophie usw., verfolgen in der Regel keinerlei praktische Ziele, sondern dienen einem Harmonie- und Erweiterungsbedürfnis der Seele, dessen Erfüllung mit starken Lustgefühlen und dessen Nichterfüllung noch mehr mit stärksten Unlustgefühlen verknüpft ist. Beständig tun sich im geistigen Bestande des Einzelmenschen wie der Gattung Lücken und Probleme auf, die nach Aufhebung drängen. Aber es kommt bei der Wissenschaft nicht wie bei der Kunst auf das Gefühl und das augenblickliche Erlebnis, die Hebung der Spannung an, sondern auf ein Einordnen des Resultats in einen großen Zusammenhang, was der Kunst wiederum fremd ist. Für diese

1) R. Hamann will den Unterschied zwischen Kunst und Spiel darin erblicken, daß man sich im Spiel aktiv, in der Kunst rezeptiv verhalte. Darin scheint mir nichts wesentliches getroffen: denn erstens scheidet damit alles Kunstschaffen aus, zweitens aber ist, wie unsere spätere Analyse des Kunstgenießens zeigen wird, dieses oft ein sehr aktives Verhalten, so daß von reiner Rezeptivität nicht gesprochen werden kann. Vgl. R. Hamann: Ästhetik². 1918. S. 53f.

ist nur das Erlebnis selber, nicht sein Verhältnis zu anderen Erlebnissen derselben Gattung, vorhanden. Die Kunst**wissenschaft**, die an sich mögliche wissenschaftliche Behandlung der Kunst dagegen vergleicht und klassifiziert die einzelnen Kunsterlebnisse und Kunstwerke. Für die theoretische Wissenschaft ist das Aufbewahren, Erklären und Zusammenordnen der Erlebnisse und Phänomene die Hauptsache, nicht wie für die Kunst das Erleben selber. Dadurch unterscheidet sich die theoretische Wissenschaft völlig von allen anderen ästhetischen Gebieten. Soweit der Zusammenhang ohne äußere Zwecke rein um seiner selbst willen gesucht wird, fällt Wissenschaft ins Gebiet des Ästhetischen; was sie von der Kunst unterscheidet, ist der Umstand, daß nicht das einzelne Erlebnis nach seinen Formqualitäten gesucht wird. Soweit jedoch wissenschaftliche Darstellungen neben der Bereicherung des erwähnten Zusammenhangs des geistigen Bestandes auch solche formale Vorzüge aufweisen, reichen sie, wie so manches historische oder philosophische Werk, ins Gebiet der Kunst hinüber. Ja, selbst Mathematiker pflegen kunstästhetische Beurteilungen ihrer Betätigung anzuerkennen, wenn sie von „eleganten" Lösungen sprechen. Jedenfalls bestehen auch zwischen Kunst und Wissenschaft nur fließende Grenzen.

Auch der **Religion** gegenüber ist eine Abgrenzung der Kunst notwendig, wenn auch nicht immer leicht. Wir sahen schon oben, daß die Religion, soweit sie nicht praktischen Zwecken dient, als religiöse Erhebung und Erbauung ästhetischen Charakter hat. Was sie jedoch vom künstlerischen Erleben scheidet, ist das Bezogensein aller religiösen Erlebnisse auf eine transzendente Überwelt, wogegen der formale Charakter des Erlebens zurücktritt. Im Gegensatz zu der „Außerwirklichkeit" der künstlerischen Erscheinungen kennzeichnet sich das religiöse Erleben gerade durch ein Realitätsbewußtsein ganz eigner Art, das sich im Vergleich zur empirischen Wirklichkeit als eine höhere, eine Überwirklichkeit, darstellt und sich ferner auch dadurch vom kunstästhetischen Bewußtsein unterscheidet, daß es nicht isoliert verbleibt, sondern aufs stärkste ins übrige Leben zurückzuwirken strebt.

Überblicken wir nun das ganze ästhetische Gebiet, so können

wir darin die folgenden vier Teile abgrenzen: Spiel, Kunst, theoretische Wissenschaft und Religion. Die Kunst grenzt sich einerseits durch ihre Beschränkung auf Gehörs- und Gesichtserlebnisse ab und andererseits dadurch, daß es nicht einzelne Reize, sondern eine in fester, fixierbarer Zusammensetzung auftretende Form ist, an die sich das Erleben knüpft. Aber es ist das Erleben selber, auf das es ankommt, nicht wie in der theoretischen Wissenschaft dessen Einordnung in den geistigen Bestand oder, wie in der Religion, seine Beziehung zu einer transzendenten Realität.

Wie aber verhalten sich die ästhetischen Erlebnisse, die uns die Kunst vermittelt, zu denen, die die **Natur** uns gewährt? Ich werde darüber später ausführlich sprechen und möchte hier nur sagen, daß die Natureindrücke entweder real und inhaltlich sind und als solche zu der primitivsten Gruppe ästhetischer Erlebnisse gehören (also z. B. das Sichsonnen des Diogenes oder das Baden usw.), oder aber sie wirken durch ihre **Form**, und dann ist unsere Einstellung der Natur gegenüber dieselbe, die wir auch dem Kunstwerk gegenüber einnehmen. Freilich ist das nur durch die Kunst möglich geworden. Man kann die Natur als Kunst genießen. Wir lernen durch die Schulung an der Kunst in der Natur gleichsam Kunstwerke sehen, und so ist das *Naturschöne*, wo es als Form und nicht als Realität wirkt, gleichsam den Kunsteindrücken zugehörig.

Jedenfalls aber ist die Kunst im engeren Sinne nur eine Unterart des *ästhetischen Erlebens überhaupt*, und sie ist keine Unterart des Spiels, sondern steht selbständig neben diesem.

Freilich soll nun damit, daß ich sage, die Kunsterlebnisse müßten durch Auge oder Ohr vermittelt werden, nicht behauptet sein, ihre Wirkung müsse auf diese Sinneszentren beschränkt bleiben. Nein, die Kunst ergreift den **ganzen** Menschen (nur die bewußten Zweckhandlungen fallen weg), bloß die **Vermittlung** dieser höchst komplizierten inneren Vorgänge hat durch Auge und Ohr zu geschehen, dann aber werden Vorstellungen und Gefühle, Urteile und Affekte in uns erregt und wirken alle zusammen zu der einheitlichen inneren Ergriffenheit, die das Wesen der Kunstwirkung ist.

Die besten Arbeiten über das Spiel, ebenso wie deren Verhältnis zur Kunst sind die von K. Groos: bes. „Spiele der Tiere". 2. Aufl. 1895. und „Spiele der Menschen". 1901.

Zur Abgrenzung der Kunst gegen die Religion vgl. Müller-Freienfels: „Psychologie der Religion". 1920. Bd. I.

5. DIE BIOLOGISCHE BEDEUTUNG DES KUNSTÄSTHETISCHEN

Es gilt nun, meine These, daß das ästhetische Erleben nichts Luxushaftes, sondern etwas in der Gesamtheit des Daseins Unentbehrliches sei, noch weiter ins Psychophysiologische und Biologische zu vertiefen. Wenn ich auch ausführte, daß das ästhetische Erleben sich nicht irgendwelchen außer ihm selber liegenden Zwecken unterordnen lasse, so ist damit doch keineswegs gesagt, daß es wertlos sei; im Gegenteil, ich sprach ihm gerade einen Eigenwert zu, womit gesagt ist, daß in der Betätigung selber der Wert liegt.

Dieser Wert stellt sich im Bewußtsein als Lustgefühl dar; ein Lustgefühl tritt jedoch überall bei einem adäquaten Funktionieren des physischen Organismus auf. Wo also lustvolle ästhetische Erlebnisse stattfinden, können wir eine adäquate Betätigung der beteiligten Organe und damit in der Regel auch eine solche des Gesamtorganismus annehmen. Denn das Bewußtsein ist ja stets nur ein Teilphänomen eines größeren Zusammenhangs, des Lebens. Es fragt sich also, inwiefern das, was sich im Bewußtsein als Lust zeigt, für das Leben, also den nichtbewußten Träger des Bewußtseins, von Wert ist. Alles Leben besteht in dem beständig vor sich gehenden Wechsel von Zersetzung und Neuaufbau der organischen Substanz. Die in den Zellen aufgespeicherten Energien werden durch die äußeren Reize und die Reaktion darauf verbraucht und durch Zufuhr neuer Ernährung wieder aufgebaut. Die Abnutzung durch die Tätigkeit nennen wir Dissimilation, den Wiederaufbau durch neue Nahrung Assimilation. Wenn eine der beiden Tätigkeiten unterbleibt, so stirbt das betreffende Organ ab. Soll also die Zelle oder der Zellenkomplex in gesundem, lebendigem Zustand erhalten werden, so muß einerseits die Nahrungszufuhr regelmäßig vonstatten gehen, andrerseits muß die in den Zellen aufgehäufte Energie regelmäßig verbraucht werden; denn das

Ausbleiben dieses Verbrauchs kann ein Stocken des Lebens, ja eine Gefahr für das Bestehen der Zelle mit sich bringen und äußert sich im Bewußtsein genau wie die mangelnde Ernährung als intensives Unbehagen. Reguläre Ernährung dagegen, soweit sie ins Bewußtsein ausstrahlt, ebenso wie adäquater Gebrauch der Organe mit gleichzeitiger Dissimilation haben Lustgefühle zur Begleitung. Jede Zelle und jeder Zellkomplex haben nicht nur das Bedürfnis der Ernährung, sondern auch das Bedürfnis der Übung und damit der Zersetzung der angehäuften Ernährungsstoffe. Man hat von einem „Reizhunger" der Organe gesprochen. Die ästhetischen Erlebnisse können wir — pauschal ausgedrückt — als adäquate Stillung dieses Reizhungers ansehen.

Indessen sind die menschlichen Daseinsverhältnisse, besonders auf höheren Kulturstufen mit ihrer Einseitigkeit aller Berufe, nicht immer angetan, so komplizierte und mannigfaltig entwickelte Organismen, wie es die menschlichen sind, harmonisch zu betätigen. Es müssen Möglichkeiten der Lebensäußerung geschaffen werden, die eigens dem Ausgleich der Betätigung der Organe dienen. Fast jede Berufstätigkeit ist einseitig; stets bleiben irgendwelche Fähigkeiten außer Funktion. Und doch muß zur Gesunderhaltung des ganzen Organismus eine gleichmäßige Anregung aller Organe stattfinden. Um nun dieses Gleichgewicht der Funktionen herzustellen, hat sich der Mensch besondere Möglichkeiten, vor allem in Spiel und Kunst, geschaffen.

Spiel und Kunst, beide im weitesten Sinne gefaßt, verschaffen dem Organismus jene gleichmäßige Anregung, deren er bedarf, um gesund zu bleiben. Das Kegelschieben oder das Tennisspiel sind dem geistigen Arbeiter dasselbe, was dem Fabrikarbeiter das Lesen eines Schauerromans oder das Anhören eines Bierkonzertes ist. Sie alle stellen eine gewisse Harmonie in dem Organismus her. Kunst sowohl wie Spiel führen dem Organismus Reize zu, die ihm der Alltag an sich nicht bietet, die aber seine Organisation verlangt, und ohne die einzelne Organe in Entartung verfallen würden. Denn nicht nur durch Beförderung der Dissimilation wirken Spiel und Kunst, sondern auch durch Wachhalten der Assimilation; sie liefern

trophische Reize, wie Verworn das nennt.[1]) Indem sie aber solche Lebensbetätigungen anregen, die dem Bestehen des Organismus günstig sind, sich keinen fremden Zwecken gewaltsam anpassen müssen, und die sich im Bewußtsein darum als Lust geltend machen, stellen sie Lebensbetätigungen harmonischer Art dar. Sie sind Leben in reinster Form.

Indem ich so Spiel und Kunst als regulierende Reizungen, sei es als Anregung zur Dissimilation, sei es als trophische Reize, also als Anregung der Assimilation fasse, weiche ich erheblich von H. Spencers Anschauung ab, der nur ganz allgemein von überschüssiger Energie, „owerflowing energy" spricht.[2]) Schon von andern Forschern ist der Ausdruck „unverbrauchte Energie" eingeführt worden, der jedenfalls dem Spencerschen vorzuziehen ist. Denn in der Weise Spencers kann man nicht von allgemeiner überströmender Energie sprechen, sondern meist findet sich der Kräfteüberschuß nur in ganz bestimmten Organen. Und gar nicht nach Spencers Anschauung zu erklären sind jene Fälle, wo Spiel- und Kunstbetätigung gerade dann geübt werden, wenn allgemeine Müdigkeit unseren Organismus erfaßt hat und man in der Kunst Anregung sucht. In diesen Fällen würde meine Theorie von der „trophischen" Bedeutung der ästhetischen Betätigung ergänzend eintreten.

Mit dieser den Kräfteumsatz regulierenden Wirkung von Spiel und Kunst hängt eine weitere biologische Bedeutung der ästhetischen Betätigungen zusammen, auf die besonders Karl Groos hingewiesen hat.[3]) Er betont in seinen trefflichen Büchern über die „Spiele der Tiere" und die „Spiele der Menschen" die Bedeutung der ästhetischen Funktionen für Entwicklung und Übung aller Instinkte. Es gilt das natürlich in erster Linie für die Jugendspiele, kann aber auch auf einen großen Teil der Kunst ausgedehnt werden. Es sind, lehrt Groos und stützt sich dabei auf eine Fülle schönen Beobach-

---

1) Verworn: Allgemeine Physiologie. 2. Aufl. Jena 1897. S. 366ff.

2) H. Spencer: Principles of Psychology. III. Ed. London 1890. Bd. II. S. 627f.

3) K. Groos: Spiele der Tiere. Jena 1897, bes. Spiele der Menschen Jena 1899, bes. S. 467ff.

tungsmaterials, angeborene Triebe, Instinkte und Bedürfnisse, die zur Betätigung drängen, auch wenn das Leben einen ernstlichen Anlaß dazu nicht bietet. Im Spiel wie in der Kunst nun schafft sich der Mensch, wie bereits das höher veranlagte Tier, Gelegenheiten, jene Funktionen neu zu üben. — Dabei ist es durchaus nicht notwendig, in dieser Groosschen Theorie einen Gegensatz zu der oben aufgestellten Theorie zu sehen, die in einer allgemeinen Regulation des Kräfteumsatzes den Wert des Spieles und der Kunst erblickt. Die Lehre von Groos ist eigentlich eine Spezialisierung jener Anschauung. Sie betont wohl für manche Fälle nur das teleologische Moment etwas zu stark. Was nämlich in den Organen zur Tätigkeit drängt, ist ja natürlich eine unverbrauchte Energiemenge. Jede Übung aber bedingt im gewissen Sinne auch eine Förderung. Jedes Organ, das geübt wird, wird gestärkt und gefördert. So pflegt die Beschäftigung mit der Malerei nicht nur das Auge in harmonischer Weise zu betätigen, es verstärkt auch seine spezifischen Fähigkeiten. Die Hingabe an poetische Darstellung übt eine Menge von seelischen Komplexen, die das Alltagsleben ganz verkümmern ließe. So erhält die Tragödie im Menschen Gefühlstiefen lebendig, die im behaglich plätschernden Strom des bürgerlichen Daseins sonst völlig versanden würden, ja sie weckt Gefühle, die sonst nie angeschlagen worden wären. So bereichert die Kunst unser Dasein, indem sie alle seelischen Funktionen einspielt und lebendig erhält und Verkümmerndes verstärkt. Auch die Musik, die keineswegs bloß das Ohr betätigt, obwohl sie den Gehörsinn zu einer außerordentlichen Empfindlichkeit schärft, rüttelt das gesamte Gefühlsleben auf und hält (wie später zu zeigen sein wird vor allem durch Anregung des motorischen Apparates) das gesamte Gemütsleben frisch und wach, steigert die Empfänglichkeit für mancherlei sonst erlöschende Regungen. So gewinnen wir auch den Anschluß an Nietzsches Lehre, daß die Kunst ein Stimulus zum Leben, ein Ausdruck des Willens zur Macht, zur Höchststeigerung des Daseins sei. Daß sich dabei Entwicklungen herausbilden, die mit der gewöhnlichen, äußerlichen Lebenserhaltung nichts mehr zu tun haben, ist eine Erscheinung, die wir auch sonst auf biologischem Gebiete finden. Denn wie alle mensch-

lichen Tätigkeiten, so kann auch die Kunst ihrem ursprünglichen Sinn ganz entfremdet werden und kann Wege gehen, die weit abführen von harmonischer Daseinsbetätigung.

Ich möchte nun noch eine Stelle aus Charles Darwins Selbstbiographie hierher setzen, die erweisen mag, daß die bisher entwickelten Gedankengänge über die biologische Bedeutung des Ästhetischen auch diesem größten Biologen nicht entgegen gewesen sein würden, obwohl er sich sonst niemals darüber geäußert hat.

Er schreibt: „Ich hatte bis zum dreißigsten Jahre und länger an allerlei Dichtungen große Freude; schon als Schuljunge bereitete mir die Lektüre Shakespearescher Dichtungen und besonders die seiner historischen Dramen großen Genuß. Auch an den Gemälden hatte ich viel und an der Musik sehr große Freude. Seit vielen Jahren jedoch ertrage ich es nicht mehr, auch nur eine Zeile Poesie zu lesen. Ich habe vor kurzem den Versuch gemacht, Shakespeare zu lesen, aber ich fand ihn so unerträglich langweilig, daß mir ganz schlecht wurde. Ebenso habe ich den Geschmack an Gemälden und an Musik beinahe ganz eingebüßt. Mein Geist scheint eine Art Maschine geworden zu sein, die aus angesammelten Tatsachen allgemeine Gesetze herausmahlt; weshalb aber dies eine Atrophie nur desjenigen Gehirnteils verursacht haben sollte, von dem die höheren Genüsse abhängen, kann ich nicht verstehen. Wenn ich mein Leben nochmals von vorne anfangen müßte, so würde ich es mir zur Regel machen, wenigstens einmal in der Woche etwas Poesie zu lesen und etwas Musik zu hören; denn so würden mir die nunmehr atrophischen Hirnteile durch die Übung vielleicht erhalten geblieben sein. Der Mangel dieser Freuden ist ein Mangel an Glück, der für den Intellekt und infolge der Entkräftung des emotionellen Teils unserer Natur für den sittlichen Charakter noch mehr von Nachteil sein kann."

In diesen Sätzen zeigt Ch. Darwin in negativer Weise den biologischen Wert des Ästhetischen auf. Denn er berührt darin den Gedanken, daß es uns nur durch die Kunst ermöglicht wird, unsere Anlagen in harmonischer Weise zu entwickeln, so daß sie das Mittel wäre, einen unverkümmerten Menschentypus zu erhalten. Hätten wir nicht den Ausgleich in jenen

ästhetischen Betätigungen, so würden wir alle durch unsere Berufsarten monstra per excessum werden, Menschen, bei denen die Hypertrophie einzelner Organe die völlige Verkümmerung anderer zur unausbleiblichen Folge haben müßte. So sind Kunst und Spiel diejenigen Mittel, die allein dazu dienen, den Menschen in der „Totalität“ seines Wesens zu entwickeln, wie Friedrich Schiller sagte, der bereits ähnlichen Gedanken nachgegangen ist. Natürlich gelten diese Gedanken nur von der Kunst im allgemeinen und sind nicht für die Wirkungen jedes einzelnen Kunstwerks zu erweisen. Man muß vielmehr zugeben, daß sich innerhalb der Kunst auch Spezialformen herausbilden, die biologisch indifferent, ja schädlich sein können. Ich erinnere dabei jedoch an manche anderen biologischen Entwicklungen in der Tierwelt. Auch wenn man hier im großen und ganzen den Satz zugibt, daß nur solche Formen sich durchsetzen, die der Lebenserhaltung dienen, so beobachtet man doch zuweilen auch Varietäten, die sich überhaupt nur unter künstlichen Bedingungen am Leben erhalten lassen. Und daß unsere Kultur Verhältnisse schafft, in denen auch pervertierte Lebensformen bestehen können, bedarf keines besonderen Beweises.[1])

Es liegt nahe, an dieser Stelle auch einer Bedeutung der Kunst zu denken, die in der Richtung der Psychoanalytiker liegt. Man könnte sagen, daß die Kunst nicht nur verkümmernden Funktionen, sondern auch verdrängten Inhalten, im Unterbewußtsein wühlenden, sogenannten pathologischen Komplexen hilfreich zu sein vermag, daß es die Aufgabe des Künstlers sei, wie sein Schaffen oft aufsteigt aus den Tiefen des Unbewußten, auch andern zu helfen, solchen seelischen Tatbeständen, die aus dem Dunkel der Verdrängung ins Helle verlangen, die Freiheit zu geben. Auch insofern ist der Künstler ein Befreier der Natur, indem er dazu beiträgt, quälende Fesseln der Kultur oder anderer Einflüsse zu sprengen. Die Lehre des Aristoteles von der „καθαρσις παθηματων“ bekäme so ein ganz neues Gesicht.

1) Der italienische Physiologe Prof. S. Baglioni hat (Zeitschr. f. allgem. Physiologie XVI, Heft 1) in einer freundlichen Besprechung der ersten Auflage dieses Werkes zu meiner biologischen Theorie Stellung ge-

Biologische Begründung der Ästhetik außer bei den genannten bei W. Jerusalem: Einleitung in die Philosophie. 5. Aufl.; ferner Utitz: Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten. 1911.
Döring: Philosophische Güterlehre.
M. Haberland: Die Welt als Schönheit. 1905.
Nietzsche: bes. Der Wille zur Macht. Buch III.

6. DIE EINTEILUNG DES FORSCHUNGSGEBIETES

Wenn ich das Thema dieses Buches als Psychologie der Kunst formuliere, so scheint darin ein gewisser Widerspruch zu liegen. Denn bei dem Worte „Kunst" denkt der Laie an den Inbegriff der Kunstwerke, die fertig dastehen als konkrete Dinge, und scheinbar unabhängig sind von allem Psychischen. Und nicht bloß der Laie denkt so; auch der Kunstwissenschaftler und der Kunstphilosoph, die da glauben, daß das Kunstwerk ein „Ding an sich" sei, daß es ganz loslösbar von allem subjektiven Erleben, „rein objektiv" in der Welt stehe, begehen den gleichen Fehler. Sie verwechseln den Marmor oder das Buch mit dem Kunstwerk, den materiellen mit dem psychischen Gegenstand, der doch allein erst das Kunstwerk ist. Der materielle Gegenstand ist nur die Möglichkeit, nur eine Anweisung auf ein Kunsterleben. Für einen Nachtwächter ist ein Bild van Goghs ein Stück beklexte Leinwand, kein

nommen und dabei zu bedenken gegeben, daß mit meiner Erklärung das erste Auftreten der Kunst bei den primitiven Menschen und den heutigen Naturvölkern nicht zu deuten sei. Ich möchte dem erwidern, daß ich auch nur die ästhetische Wirkung der Kunst im Auge habe, daß ich jedoch gerade für die Naturvölker im wesentlichen außerästhetische Motive für den Kunstbetrieb annehme, die dann natürlich nicht unter meine Erklärung fallen. Auch daß bei vielen Völkern gerade solche Organe künstlerisch zur Betätigung gelangen, die an den täglichen Lebensbedürfnissen geübt werden, braucht meiner Theorie nicht zu widersprechen; denn natürlich drängen in Zeiten der Ruhe gerade sie zur Betätigung. Ferner getraue ich mir sehr wohl — was Baglioni bezweifelt — die verschiedenartige Veranlagung verschiedener Menschen und Völker bezüglich des Kunstschaffens aus meiner Theorie zu erklären. Pflegt doch z. B. die erotische Poesie meist bei solchen Individuen zu erblühen, die in der normalen Ausübung geschlechtlicher Triebe gehemmt sind. In meinem Buche „Persönlichkeit und Weltanschauung" (Leipzig 1919) habe ich bereits den von Baglioni gewünschten Versuch unternommen.

Kunstwerk. Erst die ästhetisch empfängliche Seele macht es dazu. Da aber auch die ästhetisch empfänglichen Menschen niemals gleich sind, so ist das Kunstwerk als psychischer Gegenstand niemals genau dasselbe, sondern es gibt, streng genommen, so viel psychische Gegenstände bei einem materiellen, als es Menschen gibt. Darüber wird später zu reden sein. Hier genüge die Feststellung, daß man von Kunstwerk nur dort reden kann, wo die empfangende Subjektivität mit einbezogen wird in die Betrachtung. Deshalb beginne ich meine Untersuchungen mit der Psychologie des Kunstgenießens.

Vielleicht erscheint es paradox, mit dem Kunstgenießen zu beginnen, da doch erst das Kunstwerk geschaffen sein muß, und da das Kunstschaffen doch ebenfalls ein psychologisches Problem ist. Darüber kann kein Zweifel sein, und es hätte sich, wie das von manchen Forschern auch geschehen ist, die Analyse des künstlerischen Lebens mit dem Schaffen beginnen lassen. Indessen ist das Kunstschaffen der kompliziertere Prozeß; denn er schließt ein Kunstgenießen bereits ein. Jenes Prius des Kunstschaffens vor dem Kunstgenießen besteht nur dann, wenn man sich den Kunstgenießenden als eine andere Person denkt als den Kunstschaffenden. Das ist jedoch eine ganz äußerliche Betrachtung. In Wahrheit nämlich ist der Kunstschaffende auch der erste Kunstgenießende, er arbeitet zunächst für sich und empfängt aus sich die ersten Direktiven für sein Schaffen. Man beobachte nur einen Maler oder Bildhauer bei seiner Arbeit! Er ist keineswegs bloß Schaffender, sondern in jedem Augenblick auch Empfangender. Ein Pinselstrich oder ein Druck des Modellierholzes wird erst dauernder Bestand, nachdem das prüfende Auge ihn gebilligt hat. Und so ist es in allen Künsten. Das Prius des Kunstschaffens ist nur scheinbar; da das Kunstgenießen die entscheidende Instanz ist, von der alles Kunstschaffen erst bestätigt werden muß, so ist das wahre Prius beim Kunstgenießen. Seine Kategorien, seine Forderungen und Besonderheiten muß man zuerst kennen, ehe man das Kunstschaffen verstehen kann. Denn das Schaffen richtet sich nach dem Genießen, nicht umgekehrt, wobei man natürlich, wie es hier geschehen ist, den Kunstschaffenden selbst als die wichtigste Instanz ansehen muß und nicht etwa an

Konzessionen einem minderwertigen Publikum gegenüber denken darf.

Immerhin bietet jedoch das Kunstschaffen eine ganze Reihe von Problemen, die nicht aus dem Kunstgenießen verstanden werden können, ja ein guter Teil der Probleme wurzelt auch in dem außerkünstlerischen Wesen des schaffenden Menschen. So muß die Psychologie des Kunstschaffens auch eine Psychologie des Künstlers einschließen, eine Charakteristik seiner gesamten Veranlagung, auch insofern sie nicht direkt mit der schöpferischen Tätigkeit in Beziehung steht. Gehört doch zum Verständnis des Wesens und Wachsens einer Pflanze auch eine Kenntnis des Bodens, auf dem sie gedeiht, der klimatischen Einflüsse und vielerlei sonst; genau so ist's mit dem Verständnis des Wesens und Werdens des künstlerischen Produktes. Vor allem aber diejenige Erscheinung, die dem Laien oft als Hauptmerkmal des künstlerischen Schaffens erscheint, die Inspiration, gilt es, psychologisch zu erschließen.

Indessen ist mit einer psychologischen Analyse des Kunstgenießens und des Kunstschaffens die Aufgabe einer Psychologie der Kunst nicht erschöpft. Sowohl die Untersuchung des Kunstgenießens wie des Kunstschaffens werden, so sehr sie auch typische Besonderheiten berücksichtigen mag, doch allgemein bleiben müssen. Probleme eigner Art treten jedoch auf, sobald man bestimmte Kunstwerke ins Auge faßt. Dann ist es nicht mit einer allgemeinen Theorie getan, dann geht die Fragestellung vom einzelnen Werke aus, und es gilt eine Analyse der Gesamtheit seiner ästhetisch wirksamen Eigenschaften, die wir zusammenfassend auch als seinen Stil bezeichnen. Es wird also Aufgabe einer Psychologie der Kunst sein, die allgemeinen Gesichtspunkte herauszuarbeiten, unter denen der Stil eines Kunstwerkes vom Subjekt aus zu fassen ist. Es gibt zwar eine Kunstwissenschaft, die versucht, ohne Berücksichtigung der subjektiven Faktoren bloß aus den „objektiven" Eigenschaften der Werke Gesetze abzuleiten, doch ist diese Wissenschaft auf einem Irrwege. Denn niemals kann man von einem Kunstwerk objektive Eigenschaften in dem Sinne aussagen wie von mathematischen Figuren. Kunst ist immer nur da, wo Beziehung des Objektes zu einem, wenn

auch nur gedachten Subjekte ist. Man kann nicht, ohne völliges Verfehlen der Probleme, vom Subjekte abstrahieren. Kunstwissenschaft ist nur möglich, wenn sie auch den subjektiven Faktor berücksichtigt. Damit muß aber ihr Anspruch auf reine Objektivität fallen. Gewiß gibt es im Kunstwerk auch Faktoren, die an sich nicht psychologischer Art sind. Das Material des Kunstwerks, der Gegenstand der Darstellung, die Technik der Herstellung gehören dazu, und auch sie wollen berücksichtigt werden. Indessen werden sie zu künstlerischen Faktoren erst dort, wo sie eingehen in die Gesamtwirkung, d. h. aber, indem sie Elemente des künstlerischen Genießens werden. Aus diesem Grunde glaube ich, daß in die hier angestrebte Psychologie der Kunst auch das Wesentliche dessen eingeht, was man neuerdings unter dem Begriff der allgemeinen Kunstwissenschaft zusammenfaßt.

Indessen läßt sich die Problemstellung der psychologischen Kunstforschung auch noch auf ein Gebiet ausdehnen, das ihr zwar einige Gegner grundsätzlich versperren wollen: das Gebiet der Wertung. Nun ist zuzugeben, daß die Psychologie, die eine beschreibende und erklärende Wissenschaft ist, ihr Feld überschreiten würde, wollte sie, ähnlich wie die spekulative Philosophie, Wertnormen aufstellen, Gesetze mit dem Anspruch auf allgemeine, apriorische Gültigkeit erlassen. Ein derartiges Unternehmen wäre für den Psychologen nicht nur eine Inkonsequenz, es erscheint ihm nicht einmal lockend, da aus seinen Erkenntnissen ja überhaupt die Unmöglichkeit einer solchen ästhetischen Gesetzgebung hervorgeht. Es kommt ihm nicht darauf an, Wertungen aufzustellen, als vielmehr die tatsächlich vorhandenen Wertungen zu erklären. Denn die Werte sind keineswegs apriorische Probleme, sie sind auch empirische Tatsachen. Das Kunstleben jeder Art in Vergangenheit und Gegenwart legt uns eine reiche Fülle von Wertungen vor, die oft einander diametral entgegengesetzt sind. Da sich eine allgemeine Formel zur Lösung dieser Widersprüche nicht finden läßt, so bleibt nichts anderes übrig, als die verschiedenen Wertungen auf verschiedene Prinzipien zu begründen, und eben diesen Versuch werde ich unternehmen.

Diese Verschiedenheiten nicht nur der einzelnen Kunstziele,

sondern auch der einzelnen Kunstgattungen werden den Untersuchungsgegenstand eines dritten Bandes bilden, worin die psychologischen Voraussetzungen der einzelnen Kunstzweige dargelegt werden sollen, so daß sich in der Gesamtheit eine Darstellung ergeben wird, die etwa dem entspricht, was man sonst als System der Künste bezeichnet hat.

Es liegt im Charakter dieser einführenden Bemerkungen, daß sie nur über die Probleme allgemein orientieren wollen. Die genauere Darlegung der hier angeschlagenen Gedanken sollen die weiteren Kapitel bringen. Man wird dort den hier nur kurz gestreiften Problemen in anderem Zusammenhang wieder begegnen.

7. METHODE UND MATERIAL DER KUNSTPSYCHOLOGISCHEN FORSCHUNG

Das Stoffgebiet, das in diesem Buche mit den Mitteln der Psychologie durchforscht werden soll, ist zum guten Teil bereits das Arbeitsfeld einer anderen Wissenschaft, der Ästhetik. Wenn ich meine Untersuchungen nicht mit diesem Namen bezeichne, so tue ich das, um einen tiefgreifenden Unterschied in der Methode möglichst klar zum Ausdruck zu bringen. Dieser Unterschied wird verwischt, wenn man von „psychologischer Ästhetik“ spricht, wie das viele der neueren Ästhetiker tun, die mit Lipps zuweilen sogar die Ästhetik für einen Zweig der Psychologie erklären. Wenn aber die Ästhetik nur ein Zweig der Psychologie ist, warum dann einen Namen beibehalten, der für etwas Nichtpsychologisches geprägt war? Ein Wortstreit? Ja und nein! Denn man soll keine Firmenschilder führen, die verwirren können. Wenn ich sage: „Psychologie der Kunst“, so wird damit klar zum Ausdruck gebracht, daß ich alle mit der Kunst zusammenhängenden Tatsachen nur soweit behandle, als sie psychologischer Erkenntnis zugänglich sind, und daß ich sie eben nach psychologischer Methode untersuche.

Der Unterschied gegen die alte, nichtpsychologische Ästhetik, den ich durch diese Benennung zum Ausdruck bringen will, liegt darin, daß jene darauf aus war, aus irgendwelchen apriorischen Prinzipien absolute ästhetische Werte zu ermit-

teln, also eine Art von ästhetischem Gesetzbuch zu schaffen, aus dem sich Künstler wie Laien Rats darüber holen könnten, was sie schön, was sie häßlich zu finden hätten. Diese Bestrebungen sind viel älter als der Name Ästhetik, der im heutigen Sinne erst im 18. Jahrhundert von Baumgarten eingeführt wurde; sie haben aber bis heute zu keinem dauernden Ergebnis geführt. Im Gegenteil, je mehr man Distanz gewann, um so deutlicher zeigte es sich, daß alle „ewigen" Werte, die man aufgestellt hatte, sich als zeitlich, örtlich, individuell und kulturell bedingt und beschränkt erwiesen. Und gerade die psychologische Analyse der Kunst zeigt deutlich, daß es absolute Werte nirgends gegeben hat, und daß man sie auch nicht dadurch schaffen kann, daß man auf Grund metaphysischer Spekulationen etwa den klassischen Stil als den einzig richtigen zu erweisen sucht, oder aus allen Stilen der Welt gewisse dürftige, abstrakte, skeletthafte Allgemeinheiten herausdestilliert, die angeblich den Kern aller so unendlich verschiedenen Stilarten ausmachen. Was man an derartigen Normen errechnet hat, die vermeintlich in der griechischen wie der chinesischen, in der ägyptischen wie in der Rokokokunst, in der Gotik wie im Barock stecken sollen, sind — bei Licht besehen — Banalitäten, die über das Wesen dieser Kunstarten gar nichts aussagen. Also weder durch Verabsolutierung eines einzelnen Stils noch durch Aufstellung eines „Durchschnittsstils" kommt man zu absoluten Werten oder Normen. Denn selbst wenn man einen solchen „Durchschnittsstil" darstellen könnte, begänne doch das eigentliche Problem erst mit der Frage, wie es möglich sei, daß alle die verschiedenen Kunststile von diesem Durchschnittsstil abgewichen seien und doch als echte Werte zu wirken vermochten, was naturgemäß nur psychologisch erörtert werden kann. Mit jenem falsch gestellten Problem versperrt man sich nur den Weg. So wenig die Zoologie, ehe sie die Mannigfaltigkeit der Tierwelt durchforscht, erst ein ideales Durchschnittstier aufstellt, so wenig braucht die Erforschung der Kunst sich mit solchen Allgemeinheiten aufzuhalten. Gegeben ist eine schier unendliche Mannigfaltigkeit, in der zwar vielerlei Gemeinsames besteht, eine Mannigfaltigkeit aber, die auch als solche anerkannt werden will, und nicht bloß als mehr oder

weniger zu tadelnde Abweichung von einem absoluten Ideal angesehen werden darf.

Gesetzt aber, es wäre wirklich möglich, auf Grund apriorischer Prinzipien zu ermitteln, was absolut schön und absolut häßlich wäre, so wäre dem Manne, der nun gläubig jene Wertungen übernimmt, noch lange nicht geholfen. Denn mit jenem Wissen ist ihm die Fähigkeit, diese Werte auch zu erleben, so wenig garantiert, als einer deshalb, weil er die ethischen Gesetze kennt, darum genötigt oder befähigt ist, danach zu leben. Es müßten, soll die Wirkung jener Wertungen nicht äußerliche Suggestion bleiben, die betreffenden Werte doch erst in Kontakt mit dem Subjekt oder vielmehr den unzählig vielen verschiedenen Individualitäten gebracht werden; das aber bedeutet nichts anderes, als daß sie ins Psychologische übertragen werden müssen, daß die psychologische Möglichkeit aufgezeigt werden muß, vom Subjekt aus mit jenen absoluten Werten in Beziehung zu kommen. Die Unmöglichkeiten der alten metaphysischen Ästhetik werden auch dadurch nicht behoben, daß man ihre Zielsetzungen „erkenntnistheoretisch" oder „kritisch" umfrisiert. Eine solche Ästhetik geht von einer angeblichen Parallelität des ästhetischen Lebens mit dem wissenschaftlichen und sittlichen aus und behauptet, es müßten sich, wie auf diesen Gebieten, so auch in der Kunst allgemeine und notwendige Urteile und Gesetze finden lassen. Die Aufgabe des „Kritikers" wäre die Ableitung dieser allgemeinen und notwendigen Urteile aus den ursprünglichen Gesetzen des Bewußtseins. Eine solche Betrachtung nähert sich scheinbar der psychologischen, unterscheidet sich aber von dieser wesentlich, als sie nicht vom empirischen Einzelbewußtsein, sondern vom Bewußtsein überhaupt ausgeht. Dadurch ist sie der lebendigen Welt der Kunst gegenüber zur gleichen abstrakten Unfruchtbarkeit verdammt wie die metaphysische Ästhetik; denn der lebendigen Kunst kommt man nicht mit abstrakten apriorischen Maßstäben bei, sondern nur so, daß man die unendliche Wandelbarkeit der menschlichen Seele anerkennt. Nur indem man mit der Psychologie vom empirischen Bewußtsein in seiner Mannigfaltigkeit, nicht indem man vom erkenntnistheoretischen Ich ausgeht, kann man zum Verständnis der Tatsächlich-

keit gelangen. Sowenig es absolute Wertobjekte gibt, sowenig gibt es ein absolutes Wertsubjekt. Das reine „Ich", das auch Kant, der sonst den Subjektstandpunkt entschieden vertritt, voraussetzt, ein „allgemeines" Ich, ist, an der Wirklichkeit gemessen, eine Fiktion, die für logische und selbst ethische Zwecke eine gewisse Berechtigung hat, für das ästhetische Leben jedoch einen unerträglichen Zwang bedeuten würde. Nur bei so nachweisbarer Unkenntnis des künstlerischen Lebens und seiner Geschichte, wie sie Kant besaß, der kaum je ein Original irgendwelcher großer Kunst erblickt hatte, der von Musik nichts verstand und in der Poesie (gesagt mit Reverenz!) den Geschmack eines provinzialen Schulmeisters hatte (man lese nur nach, was seine Lieblingsschriftsteller waren!), nur ein solcher Mann konnte meinen, es gäbe auch in ästhetischen Dingen ein Normalich.[1])

Freilich haben auch längst nicht alle jene Psychologen, die sich mit Fragen der Kunst beschäftigen, eingesehen, daß man auf normative, für alle geltende Werte verzichten muß, weil die kunsterlebenden Subjekte nicht einheitlich, sondern verschieden sind. Darum rücke ich auch von den älteren „psychologischen" Ästhetikern ab, weil auch sie noch immer mit einer typischen Psyche arbeiteten, die gewiß als Fiktion oder Arbeitshypothese ihre Berechtigung hat, die jedoch preisgegeben werden muß, wenn man die Psychologie auf konkrete Fragen des Lebens anwenden will. Man muß den Wahn über Bord werfen, dem noch immer einige angesehene Psychologen huldigen, als könnte man auf dem Wege der Psychologie zu den ersehnten absoluten Werten gelangen; denn gerade die Psychologie zeigt unerbittlich, daß die angeblich absoluten Werte Truggebilde sind, darum, weil zu diesen absoluten Wertobjekten auch notwendig ein absolutes Wertsubjekt gehört, die Psychologie aber keine absoluten, sondern nur empirische Subjekte kennt. Ich werde später alle Fragen, die das Wertproblem berühren, noch genauer erörtern, beschränke mich

1) Es bleibt trotzdem bewundernswert und Zeugnis für das Genie des großen Erkenntnistheoretikers, daß er trotz seiner Unkenntnis ästhetischen Lebens in vielen wesentlichen Punkten das Rechte gesehen hat.

hier nur auf diese Feststellung, daß es eine Donquichotterie ist, solchen Träumen von Absolutheit nachzujagen.

In der Tat hat denn auch seit etwa 1900 die Psychologie immer entschiedener die Wendung zur Beachtung der Mannigfaltigkeit der menschlichen Seele vollzogen und ist erst damit zu einer Wissenschaft geworden, die das Leben in seinen verschiedensten Gebieten wirklich befruchtet. So hat die Religionspsychologie, besonders in Amerika, von James angeregt, mit großem Erfolge diese Bahn beschritten, so hat die Pädagogik besonders in Deutschland, aber auch in anderen Ländern immer stärker das individuelle Moment herangezogen, so geht die Wirtschaftspsychologie oder Psychotechnik vor allem den Verschiedenheiten der menschlichen Seele nach. Für das Gebiet der Kunst mit aller Entschiedenheit diese differentielle Methode fruchtbar zu machen, war das Ziel, das ich mir seit meiner ersten Veröffentlichung gesteckt habe, und ich freue mich, je länger je mehr Gefährten auf diesem Wege zu finden.

Die Methoden der Psychologie der Kunst unterscheiden sich von denen der älteren Ästhetik alle dadurch, daß sie sich bestreben, möglichst empirisch zu bleiben. Sie sind alle verwandt mit der „Ästhetik von unten", die Fechner erstrebte, der für diese Methodik den Ruf eines ersten Bahnbrechers genießt, mögen auch seine eigenen Versuche uns heute ein wenig kindlich anmuten.

Ich unterscheide unter den heutigen Methoden die experimentelle, die Umfrage- und Sammelmethode, die psychoanalytische, die pathologische und die objektiv-analytische Methodik, die alle, an ihrem Platze, wertvolle Ergebnisse zu erbringen vermögen. Dazu kommen ferner noch die ethnographische und die soziologische Methode. Ich habe mich bemüht, die Wege und Ergebnisse aller dieser Forschungsweise zu berücksichtigen, indem ich sie jedoch alle der differentiellen und vergleichenden Methode unterordnete.

Die experimentelle Methode, auf die man die größten Hoffnungen gesetzt hat, ist bisher auf dem Gebiete der Psychologie der Kunst recht wenig ergiebig gewesen, vor allem darum, weil man sie zunächst einer falschen Richtung dienst-

bar zu machen suchte, wodurch sie zur Sterilität verurteilt war. Wie nämlich die „psychologische Ästhetik“ überhaupt zunächst immer dem Trugideal der absoluten Werte nachjagte, so suchte man auch auf experimentellem Wege die absolute Gefälligkeit bestimmter Raumformen, Farben, Rhythmen usw. zu ermitteln. Wenn ein Resultat bei diesen Versuchen herausgekommen ist, so ist es das, daß die verschiedenen Individuen außerordentlich verschieden reagieren, was positiv zur Unterscheidung von bestimmten Typen, also zur vergleichenden Methode geführt hat.

Trotzdem möchte ich bei denjenigen Experimenten, die in den Dienst der ästhetischen Forschung gestellt wurden, eine Unterscheidung machen. Es ist etwas anderes, ob ich die Art der künstlerischen Apperzeption experimentell untersuche, oder ob ich die Bewertung, also die Gefühle, in den Mittelpunkt der Untersuchung rücke. Alle Experimente, die Gefühle unter anderem Gesichtspunkt als dem differentialpsychologischen untersuchen, scheinen mir a limine verfehlt. Dagegen läßt sich über die die ästhetischen Gefühle auslösenden Wahrnehmungen, Assoziationen, Urteilsakte usw. schon eher Allgemeingültiges feststellen. Gerade die experimentellen Untersuchungen dieser Tatbestände, der Raumwahrnehmung, der Farbenapperzeption, der Assoziationen usw., wie sie Jaensch, Katz, Koffka und andere neuerdings gepflegt haben, sind in jeder Hinsicht wertvoll, auch sie vor allem aber im Hinblick auf individuelle Verschiedenheiten, die sich dabei erkennen lassen. Mir scheint, daß auch alle diese Untersuchungen, die zunächst wesentlich auf generelle Erkenntnisse ausgingen, immer stärker auf das differential psychologische Gebiet abgedrängt werden.

Von vielleicht noch größerer Bedeutung als das Laboratoriumsexperiment, das stets nur begrenzte Anwendung finden kann, scheint mir die Umfrage- und Sammelmethode zu sein, der zwar das Bedenken begegnet, daß ihre Ergebnisse oft schwer zu kontrollieren sind, die aber schon weit eher gestattet, der ungeheuren Breite des Untersuchungsgebietes gerecht zu werden. Zum mindesten muß die Umfrage stets als Ergänzung des Laboratoriumsexperimentes herangezogen werden. Die Technik dieser Methodik ist neuerdings in feinsinniger

Weise ausgebaut worden, und es ergibt sich dabei, daß manches, was zunächst nur als Nachteil erscheint, sich in anderer Weise als Vorzug erweist. So kann die Nichtvorbildung der Geprüften eine gewisse, bei Fachleuten fehlende Unbefangenheit erbringen. Ebenso kann die mündliche wie die schriftliche Befragung besondere Vorzüge haben. Mehrere Forscher, die mit dieser Methode gearbeitet haben, bestätigen übereinstimmend das lebhafte Interesse, das die Befragten den Untersuchungen entgegenbringen. Einen Hauptvorzug erblicke ich auch in dem Zwang zu exakter Fragestellung; manche der zu Zwecken solcher Erhebungen ausgearbeiteten Formulare sind wertvolle Einführungen in die psychologisch-ästhetische Problematik. Aus meinen eignen Untersuchungen kann ich hervorheben, daß nicht nur der Fragende anregend wirkt, daß vielmehr auch vom Befragten wertvollste Anregungen ausgehen. Ich habe oft die Bemerkung gemacht, daß in den Antworten ganz nebenbei hingeworfene Beobachtungen die wertvollsten Ergebnisse erbrachten. Jedenfalls kann ich Bärwald, der sich um diese Methodik besonders verdient gemacht hat, beistimmen, wenn er diese Forschungsweise für sehr zukunftsreich hält. Ob es freilich notwendig ist, diese Versuche statistisch zu verarbeiten, erscheint mir zweifelhaft; die so gewonnenen Zahlen haben niemals absoluten Wert, und man kann sich bei manchen Arbeiten (auch solcher der experimentellen Methode) des Eindrucks nicht erwehren, als diente diese Mathematik einer dekorativen Pseudowissenschaftlichkeit, nicht sachlicher Erkenntnis.

Geht die Umfrage- und Sammelmethode in die Breite, so strebt die individualpsychologische Methode in die Tiefe. Als individualpsychologisch bezeichne ich jede Methode, die die besondere Eigenart eines einzelnen Menschen untersucht, nicht sowohl im Hinblick auf seine Unterschiedenheit oder Ähnlichkeit anderen gegenüber, als um seiner selbst willen. Man pflegt derartige Forschungen neuerdings gern als psychoanalytisch zu bezeichnen, betreibt sie jedoch meist in einseitiger Abhängigkeit der gewiß interessanten, aber vielfach übertriebenen Theorien S. Freuds. Die psychoanalytische Methode in diesem Sinne scheint mir nur eine Unterart jener allgemeineren Forschung, die ich individualpsychologisch nenne.

In dieser Richtung bewegen sich seit langem bereits — freilich meist ohne bewußte Methodik — wertvolle Biographien und Monographien einzelner großer Künstler. Freilich haben diese, wenn sie überhaupt von psychologischen Gesichtspunkten geleitet werden, meist ziemlich ausschließlich das Schaffen der Künstler im Auge. Dies ist jedoch nur ein Teil der Aufgabe. Was uns nottut, ist auch eine psychologische Analyse der Art des Kunstgenießens. Es ist in dieser Hinsicht noch viel zu tun. Es müßte die Besonderheit des rezeptiven Verhaltens bei großen Künstlern und Kritikern ganz systematisch untersucht und zu ihrem übrigen Wesen in Beziehung gesetzt werden. Individualpsychologisch in unserem Sinne sind jedoch auch solche Untersuchungen, bei denen größere Gemeinschaften auf ihre übereinstimmenden Besonderheiten festgelegt werden. Wenn man also die psychologische Eigenart einer ganzen Zeit, eines ganzen Volkes, eines Standes, kurz irgendeiner sozialen Gemeinschaft untersucht, so kann man derartiges gewiß als sozialpsychologisches Verfahren kennzeichnen, es ist jedoch, soweit es einen singulären Tatbestand im Auge hat, auch individualpsychologisch zu nennen, und so betrachte ich es hier. Die von der sozialpsychologischen Methode zu unterscheidende soziologische Forschungsweise wird später besonders behandelt werden.

Eine Sonderform der individualpsychologischen Methodik ist die pathologische. Für alle Arten psychologischer Forschung bieten ja krankhafte Fälle oft überraschend aufklärende, gleichsam vergrößerte Beispiele. Die geistigen Krankheiten sind ja nicht radikale Neubildungen im geistigen Leben, sondern nur abnorme, das Gleichgewicht aufhebende Steigerungen von Tatbeständen, die auch im gesunden Seelenleben zu beobachten sind. Bei krankhaften Fällen sind Erscheinungen, die bei gesundem Zustand kaum hervortreten, vergröbert, und man kann ihr Wesen besser erkennen. Nun besteht kein Zweifel, daß die künstlerische Veranlagung sich oft gerade bei krankhaften Menschen in besonderer Stärke findet. Man wird also das künstlerische Temperament vielfach besser verstehen, wenn man gewisse pathologische Erscheinungen zu deuten weiß. Die besondere Reizbarkeit des Künstlers, die be-

sonders erregbare Phantasie, die gesteigerte Erotik und manches andere können durch Beobachtungen an Geisteskranken manchmal verständlich werden, obwohl es unserer Meinung nach völlig verkehrt ist, darum schöpferische Begabung und Irrsinn einander zu nahe zu rücken, wie es zuweilen geschehen ist. Gerade diese Methodik ist bisher mit allzu einseitiger Interesseeinstellung nur auf das Kunstschaffen verwendet worden, obwohl auch für das Kunstgenießen hier interessante Probleme bestehen.

Freilich wird die individualpsychologische Forschung in dem bezeichneten Sinne erst dann wahrhaft fruchtbar werden, wenn ihre an verschiedenen Einzelmenschen oder Gruppen gewonnenen Ergebnisse untereinander in Beziehung gesetzt werden. Das aber ist die Aufgabe der vergleichenden oder, wie man mit geringer Verschiebung des Begriffes auch sagt, der differentiellen Methode. Sie fußt auf der individualpsychologischen Methode, verarbeitet jedoch deren Resultate in synthetischer Weise, indem sie die Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten im Verhalten der Individuen zusammenordnet. So ergeben sich Typengruppen, die zwar einerseits über das bloß Singuläre der individualpsychologischen Methode hinausführen, ohne jedoch in die unkritischen Verallgemeinerungen der allgemeinen Psychologie oder der normativen Erkenntnistheorie zu verfallen. Eine solche vergleichende Psychologie ist auf den verschiedensten Gebieten neuerdings ausgebaut worden. Besondere Beachtung hat dabei die Typik Diltheys gefunden. Indessen ist diese gewiß als erster Versuch verdienstvoll gewesen, beginnt aber mit allzu komplizierten Gebilden und ist auch zu einseitig von der Philosophie her gewonnen, um ohne weiteres auf andere Gebiete, wie das der Kunst, übertragen zu werden. Man muß die Typenmerkmale möglichst einfach nehmen, um erst allmählich zu komplexeren Gebilden aufzusteigen. Besonders fruchtbar erscheint mir in dieser Hinsicht der Weg, den William Stern in seinen methodologischen Schriften gewiesen hat, der von dem Vorwiegen einzelner seelischer Funktionen ausgeht und danach die Typengruppen zusammenfügt.

Eine Methode für sich, die allerdings kaum mehr als psycho-

logisch im gewöhnlichen Sinne zu bezeichnen ist, ist die soziologische. Diese untersucht nicht, wie die sozialpsychologische, die Gemeinsamkeiten einer einzelnen sozialen Gruppe, sondern sie untersucht jene inneren Wechselbeziehungen und Gesetzlichkeiten, die innerhalb jeder Vergesellschaftung statthaben. Daß auch auf dem Gebiete der Kunst soziologische Tatbestände der bezeichneten Art sehr bedeutsam sind, kann nicht übersehen werden. Denn die Kunst ist ja nicht bloß Sache des Einzelmenschen, sondern auch Sache der Gemeinschaft. Was man gewöhnlich als Stilbildung im überindividuellen Sinne bezeichnet, gehört z. B. hierher. Ebenso sind zahlreiche Kunstformen wie der Rhythmus in Tanz, Gesang und Dichtung, überhaupt die gesamte Sprache, ferner das Theater und vieles andere nur als soziologische Phänomene zu begreifen. Sie alle haben Eigenheiten, die niemals aus der Seele des Einzelmenschen allein abgeleitet werden können. Die Bezeichnung der soziologischen Methode als „völkerpsychologisch", die in Deutschland vor allem noch durch die Autorität Wundts gestützt wird, meint zwar etwas Ähnliches wie das, was die soziologische Methode anstrebt, ist aber zu eng und sollte daher lieber vermieden werden. Denn es handelt sich keineswegs um Wechselwirkungen innerhalb der Völker allein, sondern um zwischenmenschliche Beziehungen innerhalb jeder Art von sozialen Gruppen, und schon, wenn zwei oder drei Einzelmenschen in Wechselwirkung treten, ergeben sich Erscheinungen, die nicht aus dem Wesen der Einzelseele allein abgeleitet werden können.

Das Material, das diese Methoden verarbeiten und zum Teil erst erbringen, läßt sich einteilen in subjektives und objektives Material, wobei ich unter die erste Gruppe alles das einbeziehe, was durch Selbstbeobachtung, systematische oder unsystematische, gewonnen ist. Von diesen ist, nebenbei bemerkt, die unsystematische gar nicht gering zu achten, da sie vor der systematischen den großen Vorzug der Unbefangenheit voraussetzt.

Im übrigen teile ich das subjektive Material wieder in direktes und indirektes. Zum direkten Material gehören alle im Hinblick auf ästhetische Erkenntnisse geführten Tagebücher,

Briefe, Selbstanalysen usw. Man hüte sich aber, jedes Wort dieser Art für bare Münze zu nehmen, was von manchen Psychologen geschehen ist. Man muß bedenken, daß die meisten derartigen Selbstbeobachtungen gar nicht im Hinblick auf systematische, allgemeingültige Erkenntnisse gemacht sind, sondern überwiegend sogar den Charakter gelegentlicher Aperçus haben, die oft eine Seite der betreffenden Vorgänge grell beleuchten, ohne das Ganze auch nur ins Auge zu fassen. Nimmt man solche Aussagen gleich als tiefste Offenbarung, so gibt man ihnen ein Schwergewicht, das sie gar nicht haben sollen. Aus jenem Charakter des Gelegentlichen folgt auch das Widersprüchliche dieser Zeugnisse. Es begegnet oft genug, daß selbst bei den feinsten Beobachtern, einem Goethe, einem Rodin auf der einen Seite die Technik der Kunst als nebensächlich, auf einer anderen Seite als das Wesentliche aufgefaßt wird. Das hängt ganz vom Zusammenhang ab, von der Absicht, die das Gespräch oder die Kundgebung beherrscht. Dem gegenüber muß die feinfühligste Kritik die richtige Verwendung jener Äußerungen herausfinden. Oft hat man es sogar mit bewußten Paradoxien zu tun, halb oder ganz ironischen Geistreicheleien, die als solche erkannt werden müssen.

Der Wert dessen, was ich als indirektes Material bezeichne, liegt zum Teil darin, daß es für die Kritik der direkten Zeugnisse wertvolle Dienste leisten kann. Zum indirekten Material rechne ich alles das, was uns z. B. über die Gesamtpersönlichkeit eines Künstlers, eines Kritikers oder sonst eines Subjekts künstlerischen Lebens Auskunft gibt. Denn das ästhetische Erleben ist ja kein isolierbares Sonderleben innerhalb des Subjekts, sondern ist mit dem Gesamtleben der Persönlichkeit aufs innigste verflochten. Es kann tiefe Aufschlüsse über die Art des ästhetischen Schaffens oder Genießens geben, wenn wir wissen, welchen praktischen Beruf der betreffende Mensch ausgeübt hat, aus welcher Umwelt er hervorgegangen ist, wen und wie er geliebt hat, was für philosophische, politische, ethische Anschauungen er besessen hat. Deshalb ist das Interesse, das die historische Forschung dem Leben und der Entwicklung der Künstlerpersönlichkeiten entgegengebracht hat, vollauf berechtigt, wenn es natürlich auch eine, freilich recht häufige

Abirrung ist, daß Biographien großer Künster geschrieben werden, die alles Mögliche an Material zusammentragen und dabei die Beziehung auf das spezifisch Künstlerische ganz verlieren. Es kann gar kein Zweifel sein, daß den meisten Biographen von Dichtern, Malern, Musikern usw. die spezifisch psychologische Fragestellung gar nicht aufgegangen ist. Es bleibt hier noch viel zu tun, und die historischen Wissenschaften könnten von der Psychologie eine tiefgehende Befruchtung ihres Arbeitsfeldes empfangen. Besonders wenn die Lebensläufe der künstlerischen Persönlichkeiten unter gewissen einheitlichen, vergleichenden Gesichtspunkten durchforscht würden, müßte sich eine wertvolle allgemeine Erkenntnis gewinnen lassen, wo bisher nur singuläre Tatsachen gesammelt wurden. Was uns nottut, sind vergleichende Biographien, deren Durchführung allerdings viel Takt erfordert. Es käme hier auf eine typische Fragestellung an, die konsequent durchzuführen wäre. Es wäre in vergleichender Weise zu untersuchen die Vererbung, der Einfluß des Jugendmilieus, das Auftreten „richtunggebender Erlebnisse", das Vorkommen „typischer" Erlebnisse und ähnliches mehr.

Reichlicher vorhanden, wenn auch noch schwieriger zu behandeln ist dasjenige, was ich als objektives Material bezeichne. Dazu rechnen vor allem die Kunstwerke selber. Sie sind als konkrete Gegenstände nichtpsychologischer Art, gestatten jedoch, da sie auf seelischem Boden erwachsen und für seelische Wirkungen geschaffen sind, mancherlei Rückschlüsse. Allerdings liegt bereits in der genannten Doppelheit eine Komplikation. Soweit ein „Zweck" den Urheber des Werkes beherrscht hat, muß diese Zweckeinstellung den reinen Ausdruckscharakter des Werkes verwirren. Indessen ist diese Zweiheit nicht so störend, wie es zunächst den Anschein hat; denn da, wie wir sahen, der Kunstschaffende auch der erste Kunstgenießende ist, so ist auch der Zweck, besser: die instinktive Einstellung auf eine Wirkung, in der Persönlichkeit des Urhebers bedingt.

Daß das Werk einen ziemlich eindeutigen Rückschluß auf den Urheber gestattet, darf als Voraussetzung angenommen werden. Denn unser ganzes Leben ist ja von dieser Voraus-

setzung getragen, daß sich eine Persönlichkeit objektivieren kann, daß man also auch ein Werk re-subjektivieren kann. Wir machen überall im Leben ganz unbedenklich und, wenn es nicht ungeschickt geschieht, mit gutem Erfolge Rückschlüsse von der Frucht auf den Stamm, der sie getragen hat. Nun ist die künstlerische Tätigkeit die spontanste, freieste, von äußeren Notwendigkeiten am wenigsten beengte; folglich muß hier jener eindeutige Zusammenhang zwischen Persönlichkeit und Werken sich am reinsten aufzeigen lassen. Mag Buffons Werk in der oft zitierten Form „Le style c'est l'homme" nicht so von ihm geschrieben sein, es enthält auch in diesem Wortlaut eine unbezweifelbare Wahrheit. Der Kenner vermag mit ziemlicher Sicherheit eine Melodie, ein Bild, ein Gedicht nach seinem Stil einem Meister zuzuschreiben. Gelegentliche Irrtümer sagen gar nichts gegen die prinzipielle Möglichkeit.

Auf Grund jener Voraussetzung nun wird das Kunstwerk zu einer reichen Quelle psychologischer Erkenntnisse. Wir vermögen aus einem Bild oder einem Gedicht den psychologischen Typus nicht nur des schöpferischen Individuums, sondern auch seiner Zeit und seiner Nation zu erschließen.

Die Zuordnung objektiver Tatbestände zu seelischen kann in doppelter Weise geschehen: entweder auf Grund stereotyper Erkenntnis oder einer ganz individuellen Einfühlung. Manche Zuordnungen nämlich sind so häufig, daß die Sprache sich ihrer als einer untrennbaren Verbindung bedient: so werden dunkle Farben und tiefe Töne, langsamer Rhythmus ganz allgemein als ernster, trauriger, düsterer gedeutet denn helle Farben, hohe Töne, schneller Rhythmus, die ihrerseits als fröhlicher, heiterer, leichter erscheinen. Derartige Verbindungen sind als stereotype Metaphern in die Sprache übergegangen, so daß wir von heiterem Rhythmus sprechen, als sei die Heiterkeit eine objektive Tatsache und nicht bloß eine subjektive Resonanz. Indessen gibt es auch feinere Beziehungen, die nicht jedem Menschen ohne weiteres aufgehen, die ein besonders gesteigertes Einfühlungsvermögen voraussetzen. Gilt es das Auf und Ab einer Melodie, die Führung linearer Formen, die Klangfarbe von Vokalen in einem Gedichte zu deuten, so kommt hierbei eine individuelle Resonanz in Frage,

die zwar nicht allgemein, dennoch aber weit entfernt von bloßer Willkür ist. Es ist eine äußerst schwierige Frage, wie weit man solchen seelischen Ausdeutungen objektiver Formen eine wissenschaftliche Berechtigung zuerkennen will. Die Vertreter extremer Exaktheit sperren sich energisch gegen solche Einfühlungen, sie verschließen sich aber selbst damit eine unter Umständen sehr wertvolle Erkenntnisquelle. Diese Frage ist theoretisch — wie mir scheint — überhaupt nicht zu lösen, die Praxis allein wird hier den Ausschlag geben. Diese aber entscheidet sich in neuester Zeit offenbar für eine weitgehende seelische Interpretation gegen die „reine Objektivität", die in Wahrheit ja auch nicht ganz rein, ganz exakt ist, sondern nur stereotype Subjektivität mit Objektivität verwechselt. In Wahrheit handelt es sich gar nicht um einen Wesensunterschied, nur um einen Gradunterschied; denn ganz ohne subjektive Interpretation kommt keine Kunstwissenschaft aus, und die neueren psychologischen Kunstforscher gehen nur weiter als die älteren, dehnen die subjektive Resonanz auf Tatbestände aus, die man vorher für unzugänglich gehalten hat.

Um das objektive Material zu beschaffen, kann die Wissenschaft in zwei verschiedenen Richtungen ihre Fangarme ausstrecken: in der Zeit und im Raume. Die Welt der Zeit erforscht die Geschichte, den Raum durchschreitet die Ethnographie. Auf beiden Wegen ist schier unübersehbares Material zusammengetragen worden. Was nottut, ist nicht so sehr die weitere Anhäufung von Material, obwohl eine Bereicherung und Ergänzung an tausend Ecken sich als wünschenswert erweist, als vielmehr die gründliche Verarbeitung des Angesammelten. Gerade die Psychologie kann hier wertvollste Handhaben bieten. Es ist ein erfreuliches Zeichen der Zeit, daß Historiker wie Ethnographen immer mehr mit psychologischen Methoden zu arbeiten beginnen.

Bei aller Beschäftigung mit kunstpsychologischen Fragen jedoch scheint mir eins unerläßlich: daß der Forscher engste Fühlung mit dem Kunstleben seiner Zeit hat. Ich habe immer ernsthafte Bedenken, wenn ein Historiker über ägyptische oder ein Ethnologe über polynesische Kunst schreibt, ohne die Kunst seiner Zeit mitzuleben. So wenig einem politischen

Historiker zu trauen ist, der dicke Bücher über die Politik der Römer schreibt und in allen Fragen der gegenwärtigen Politik gar keinen Standpunkt hat, so wenig kann man von dem wahrhaft künstlerischen Instinkt eines Menschen halten, der nicht das Kunstleben seiner Zeit miterlebt. Das ungeheuerliche Vorurteil besonders älterer Historiker, die nur das einer wissenschaftlichen Betrachtung für wert erachteten, was vom Staub der Archive bedeckt war, muß aufhören. Ehe man die Gegenwart aus der Vergangenheit versteht, muß man die Vergangenheit aus der Gegenwart gedeutet haben. Nur in der wechselseitigen Ergänzung beider Forschungswege kann wahre Erkenntnis zustandekommen. Unter diesem Gesichtspunkt ist im vorliegenden Buche den Erscheinungen der Gegenwart ein breiterer Raum gegönnt als es sonst Brauch in wissenschaftlichen Werken ist.

Literatur zum Problem der Methodik ästhetischer Forschung im allgemeinen.

v. Allesch: Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie. Zeitschr. f. Psychologie 54.

M. Dessoir: Objektivismus in der Ästhetik. Zeitschr. f. Ästhetik V.

— —: Allgemeine Kunstwissenschaft. Deutsche Literaturztg. 1914.

Meumann: Die Grenzen der psychol. Ästhetik (Festschrift zu Ehren von M. Heinze. 1905).

Jak. Segal: Psychologische u. normative Ästhetik. Zeitschr. f. Ästhetik II.

Lipps: Psychologie und Ästhetik. Archiv für die ges. Psychologie X.

Utitz: Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft. Bericht über den Kongreß für Ästhetik 1914.

R. Hamann: Allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik. Ebenda.

H. Wölflin: Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe. 1914.

H. Tietze: Die Methode der Kunstgeschichte. 1915.

O. Walzel: Leben, Erleben und Dichtung. 1912.

O. Wulff: Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft. Zeitschr. f. Ästhetik IX.

Zur Literatur über experimentelle Ästhetik.

Th. Ziehen: Über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik. Zeitschr. f. Ästhetik Bd. IX.

E. Meumann: Ästhetik der Gegenwart. 1908.

O. Külpe: Bericht des II. Kongr. f. experim. Psychologie. 1907.

Zur Methodik der Umfrage und Sammelforschung.

R. Bärwald: Zur Psychologie der Vorstellungstypen. Schriften der Gesellschaft f. psychol. Forschung. 1916. Bd. 18—20.

R. Bärwald: Die Methode der vereinigten Selbstwahrnehmung. Zeitschr. für Psychol, 46.
— —: Experim. Untersuchungen über Urteilsvorsicht und Selbsttätigkeit.
F. Galton: Inquiries into Human Faculty and its Development. 2. Aufl. London o. J.
Heymans und Wiersma: Beiträge zur speziellen Psychologie auf Grund einer Massenuntersuchung. Zeitschr. f. Psychol. 42, 43, 45, 46, 51
Vernon Lee: Über Umfrage und Sammelforschung in der Ästhetik Zeitschr. f. Ästhetik. Bd. II.
— —: Weiteres über Einfühlung. Zeitschr. f. Ästhetik. Bd. V.
E. Meumann: Vorlesung zur Einführung in die experimentelle Pädagogik. 2. Aufl. 1913.
R. Müller-Freienfels: Persönlichkeit und Weltanschauung. 1919.
Th. Ribot: Sur la valeur des questionnaires en psychologie. Journ. de Psychol. normale et patholog. I. 1904.

Zur Methodik der Individualpsychologie u. der Psychoanalyse.
A. Binet: Le Mystère de la peinture. An. Psychol. XV.
Freud: Vorlesungen über Psychoanalyse. 1910.
„Imago“: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften.
Rank: Der Künstler. Aufsätze zu einer Sexualpathologie.
— und H. Sachs: Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften. 1919.
E. Toulouse: Enquête médico-psychologique sur les Rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie. 1896.
William Stern: Die differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen. 1911.
Hellpach: Über die Anwendung psychopathologischer Erkenntnisse auf gesellschaftl. und geschichtl. Erscheinungen. An. Nat. Ph. V.
Margis: Das Problem und die Methoden der Psychographie. Zeitschr. f. ang. Ps. V.
R. Sommer: Individualpsychologie und Psychiatrie. II. Kongr. f. exp. Psychologie.
W. Stern: Über Aufgabe und Anlage der Psychographie. Zeitschr. f. angew. Psych. III.

Zur soziologischen Methode.
Grosse: Kunstwissensch. Studien. 1900.
Guyau: L'Art au point de vue sociologique. 1888.
Lalo: Programm einer soziol. Ästhetik. Kongr. f. Ästhetik. 1913.
Spencer: Principles of sociology. 2 Bde.
Tarde: Les Lois de l'Imitation. 1884.

8. DIE PSYCHOLOGIE DER KUNST UND DAS „NAIVE“ KUNSTGENIESSEN.

Vielleicht aber drängt sich, nachdem wir die Hoffnung auf die Auffindung absoluter Werte an der Schwelle abgewiesen

haben, die Frage auf, was dann eine Beschäftigung mit ästhetischen Fragen überhaupt für einen Zweck hat. „Was soll uns", fragt ein solcher Kritiker vielleicht, „ein Wissen um das, was ist, wenn wir nie erfahren können, was sein soll. Hat nicht jeder ein solches Wissen bereits in sich und braucht's dazu überhaupt einer wissenschaftlichen Behandlung?"

Ich nehme die zweite Frage zuerst auf und beantworte sie schlankweg mit nein! Es ist ein grober Irrtum, man wisse, wenn man etwas erlebe, darum auch über dies Erleben Bescheid. Man muß nur einmal den Versuch gemacht haben, mit Laien, selbst hochgebildeten Laien über ihre künstlerischen Erlebnisse zu sprechen, um von der vollkommenen Hilflosigkeit der meisten überzeugt zu sein. Man frage nur seine Bekannten, was denn in ihnen vorginge, wenn sie eine Symphonie hörten, man frage sie, warum ihnen ein griechischer Tempel gefalle oder ein Goethisches Gedicht, und man wird in der Regel kaum anderes als nichtssagende Redensarten vernehmen. Eine psychologische Erkenntnis würde zunächst also einmal Handhaben zu liefern haben, um das eigne Erleben gedanklich zu fassen, müßte die notwendigen Einstellungen liefern, die den meisten Menschen vollkommen fehlen, um überhaupt sich selbst zu beobachten. Bereits ein solches Achten auf das eigne Erleben bedingt eine Vertiefung, führt über das oberflächliche Hinhuschen hinweg, das die meisten Leute für Erleben halten.

Da wir uns selber indessen bekanntlich nur erkennen, indem wir andere Menschen studieren, so wird ein solches Verfahren sehr bald zum Vergleich anregen, und man wird erkennen, welch unendliche Verschiedenheiten im Kunstgenießen bestehen. Damit aber ist ein weiterer wichtiger Gewinn erzielt. Indem wir erkennen, daß andere Menschen sich anders verhalten, erschließt sich uns auch die Möglichkeit, von ihnen zu lernen, unsere Erlebnismöglichkeiten zu erweitern und unter Umständen auch zu korrigieren. Denn wir können uns auch im ästhetischen Erleben anpassen und fremde Art übernehmen, was allerdings nicht dadurch geschieht, daß man fremde Kunsturteile nachredet. Es erfordert ein intensives Einleben in fremde Art, wobei die Erkenntnis gewiß nicht alles ist, jedoch mancherlei helfen kann. Da aber, wie ausführlich darzulegen sein wird,

die Kunstwerke der verschiedenen Stile sich nicht an ein überall gleiches „normales“ Erleben wenden, sondern vom Genießenden eine ganz bestimmte seelische Haltung, eine spezifische Einstellung fordern, die keineswegs immer ohne weiteres durch das Werk erzwungen wird, so kann eine Psychologie der Kunst auch dazu verhelfen, daß man die adäquateste ästhetische Einstellung zu den verschiedensten Werken gewinnt. Insofern können auch diejenigen, die von der Philosophie nicht Erkenntnis des Seienden wollen, sondern Befehle und Sollensurteile, auf ihre Rechnung kommen, als die Psychologie der Kunst zu ermitteln strebt, welche ästhetische Apperzeptionsweise von jedem Kunstwerk gefordert wird. Diese Forderung ist gewiß niemals kategorisch, denn wie später zu zeigen sein wird, sind verschiedene Erlebnisweisen demselben Bilde gegenüber durchaus möglich, und die Subjektivität des Genießenden hat auch ihre Rechte, aber es sind wenigstens hypothetische Forderungen, die etwa in die Form zu kleiden wären, „Wenn du der künstlerischen Eigenart gerade dieses Werkes gerecht werden willst, so mußt du es in gerade dieser Weise zu erleben suchen“. Das heißt etwa, wenn du ein Bild des späten Tizian adäquat erleben willst, so wirst du dich in erster Linie auf Farben einstellen müssen, nicht auf Linien oder Tiefenerlebnisse, wobei jedoch nicht gesagt ist, daß nicht gelegentlich auch hohe lineare Reize von einem solchen Bilde ausgehen können, also auch ein solches Erleben möglich ist. Die „Forderung“ des Kunstwerks ist niemals eine ausschließliche, sondern geht nur auf eine besonders hervortretende Möglichkeit unter andern hin. Nur in diesem Sinne sind die Forderungen der Kunstpsychologie aufzufassen, die daneben der Besonderheit des Subjekts ebensosehr Rechnung tragen muß wie der des Objekts.

Ein weiterer Einwand, der oft genug gemacht wird, ist der: die psychologische Analyse zerstöre die „Naivität“ des Kunstgenießens; das naive Kunstgenießen finde jedoch auch ohne intellektuelle Hilfen die richtige Einstellung. Um auch hier mit dem zweiten Teile des Einwurfs zu beginnen, so stimmt er gewiß für manche Fälle. Es gibt ohne Zweifel Menschen, die in sehr hohem Grade die Fähigkeit der Einfühlung

haben und ganz ohne Reflexion ein Verhältnis zu den Kunstwerken finden. Indessen sind solche Menschen sehr viel seltener, als derjenige glaubt, der niemals systematisch das Kunsterleben seines Mitmenschen studiert hat. Wer das unternommen hat, weiß, mit welch rührender Hilflosigkeit die meisten Menschen, auch in vieler Hinsicht hochgebildete Menschen vor Kunstwerken stehen, wie sie nur von den oberflächlichsten inhaltlichen Wirkungen berührt werden und den formalen Wirkungen der Werke gegenüber oft ganz versagen. Sie lassen sich von der Musik in ein vages, wollüstiges Schwelgen einwiegen, sie behelfen sich Bildern gegenüber mit ganz oberflächlichen Urteilen und beschränken sich, wenn sie der Eigenart des Werkes überhaupt sich anzunähern versuchen, mit nüchtern abstrakten Feststellungen, die meist mehr auf den Künstler als auf das Werk abzielen. Die großen Genießenden sind wohl ebenso selten wie die großen Schaffenden. Und wie die großen Schaffenden meist keineswegs bloß „naiv“ sind, sondern sehr genau wissen, was sie tun, so sind auch die großen Genießenden weit von jener „Naivität“ entfernt, die sentimentalen Leuten zuweilen als das Ideal des Kunstgenießens vorschwebt. Eine gewisse Fähigkeit zum Kunstgenießen muß allerdings da sein und, wo sie nicht ist, kann alle intellektuelle Hilfe nur ein Surrogat geben; aber auch jene angeborene Fähigkeit bedarf der feinsten Kultur und der mannigfachsten Durchbildung, um alle Möglichkeiten, die in ihm stecken, zur Entfaltung gelangen zu lassen. Ohne gewisse rein sachliche Erkenntnisse wird das naive Genießen fremden Kunstarten, etwa der ägyptischen oder japanischen gegenüber, sicherlich niemals eine adäquate Stellungnahme finden.

Es ist also keineswegs gesagt, daß die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kunst notwendig die Naivität zerstören müsse, im Gegenteil, richtig angewandt, wird sie sie gerade fördern und erst recht freimachen. Denn ihre Aufgabe wird zunächst einmal negativer Art sein, sie wird eine Menge falscher Voreingenommenheiten und Einseitigkeiten wegzuräumen haben, um die emotionale Resonanz sich ungehindert entfalten zu lassen. Aber auch positiv kann sie eine Fülle wertvoller Hilfen geben. In der Tat hat die neuere Kunstwissen-

schaft in allen Kunstzweigen es sich angelegen sein lassen, dem Betrachter das Kunstwerk selber näher zu bringen, statt wie früher allerlei mit dem Kunstwerk selbst nur lose zusammenhängende Tatsachen zu sammeln. Indem man Stilanalyse im modernen Sinne treibt, treibt man bereits eine psychologische Analyse des Kunstwerks in dem hier angestrebten Sinne. Man lehrt zum Beispiel verstehen, in wie verschiedener Art ein Renaissancepalast oder ein Barockpalast angeschaut sein wollen, man lehrt begreifen, daß die kontrapunktische Musik eine ganz andere Art des Hörens voraussetzt als die homophone, man zeigt, daß das klassische Drama eine ganz andere Einstellung fordert als das Shakespearische, und fraglos können derartige Analysen wertvollste Winke für den Genießenden sein, ohne daß sie dessen emotionales Erleben irgendwie schädigen. Indessen erledigt eine solche vom Objekt ausgehende Forschung nur einen Teil der Aufgabe: es gilt auch die Besonderheiten der Subjekte, der Schaffenden wie der Genießenden, noch genauer zu studieren, und gerade in dieser Hinsicht versucht dieses Buch über die neuerlich so eifrig gepflegten stilpsychologischen Analysen noch hinauszugehen.

Der Vorwurf, daß die wissenschaftliche Betrachtung die Naivität des Betrachters zerstöre, würde an sich auch jede nichtpsychologische Kunstwissenschaft treffen. Während aber jede andere Wissenschaft entweder die Eigenart des Kunstgenießens negiert oder sie durch ästhetische „Gesetze“ vergewaltigt, sucht die psychologische Betrachtung das naive Betrachten zu fördern, indem sie den wertvollen Keim beibehält und nur zu vollem Bewußtsein zu steigern sucht. Ihr Verfahren ist dem eines Gärtners zu vergleichen, der das natürliche Wachstum der Pflanzen ja auch nicht gewaltsam in Normen zu pressen strebt, sondern jede Art nach ihrer Besonderheit zur freiesten Entfaltung bringen will. Wie ein solcher Gärtner viel bessere Resultate erzielt als einer, der alles nur wild wuchern läßt, so wird auch das psychologisch geläuterte Kunstgenießen viele Ergebnisse zeitigen, die bei einem sogenannt „naiven“, d. h. unkultivierten Kunsterleben niemals herauskommen würden.

ZWEITES BUCH

DIE PSYCHOLOGIE DES KUNSTÄSTHETISCHEN GENIESSENS

I. ALLGEMEINE CHARAKTERISTIK DES KUNSTGENUSSES

1. DAS PROBLEM DER KUNSTÄSTHETISCHEN EMPFÄNGLICHKEIT

Eine Psychologie des Kunstgenießens muß auch eine Psychologie des Kunstgenießenden sein. Denn wir wollen nicht das Kunstgenießen aus dem Gesamtorganismus, dessen Funktion es ist, herauslösen, sondern es vor allem innerhalb des Gesamtlebens studieren. Ich frage also zunächst: wer ist es, der Kunst genießt, wer ist zum Kunstgenusse berufen?

Am liebsten würde man, und die Künstler voran, antworten: alle, die ganze Menschheit! Grundsätzlich sollte der Tempel des Schönen vor niemand verschlossen sein! Indessen ist eine solche Allbeglückung, wie die Künstler selbst meist am schmerzlichsten spüren, ein Traum. Mögen alle berufen sein zum Himmelreich der Kunst, es sind doch nur wenige auserwählt. Und selbst vielen von denen, die sich bereitwillig herandrängen, des Wunders gewärtig, bleiben doch die Statuen der großen Meister oft toter Stein und die Worte der Dichter leeres Gerede. Gewiß ist die Gabe der Empfänglichkeit für die Kunst, sowenig wie die schöpferische Anlage, keine besondere seelische Funktion, die der Mehrzahl der Menschen völlig mangelt. Sie ist nur die Steigerung oder auch nur die normale Ausbildung von Anlagen, die keimhaft in jedem schlummern, nur unvollkommen entwickelt oder doch im Laufe des Alltagfrons verkümmert sind. Denn es ist eine Tatsache, daß im Laufe des individuellen Lebens die Empfänglichkeit für Kunst-

erlebnisse bei den meisten Menschen nicht wächst, sondern abnimmt. Viele, die in der Kindheit von einem Märchen oder einem Volkslied aufs tiefste ergriffen wurden, die noch als Jünglinge vor einem Gemälde oder im Theater Erschütterungen verspüren konnten, bleiben als Männer kalt und fühllos den künstlerischen Eindrücken gegenüber und, wenn sie doch ins Konzert oder ins Theater gehen, so tun sie das aus gesellschaftlicher Verpflichtung, aus Langeweile oder aus Neugier. Und ebensowenig wie ontogenetisch kann man phylogenetisch ein kontinuierliches Fortschreiten der ästhetischen Empfänglichkeit feststellen. Die Geschichte aller Kulturen beweist, daß der ästhetische Sinn in Spätperioden keineswegs größer geworden ist. Das ist am deutlichsten auf dem Gebiete des Kunstschaffens. Weder das späte Griechenland, noch das heutige Italien oder England können sich rühmen, künstlerische Blüteperioden gewesen zu sein. Und vermutlich geht die Empfänglichkeit für Kunstschönes mit der schaffenden Kraft parallel. Wir brauchen ja nur in unsere großen Städte hineinzublicken (und Großstadtkultur reicht ja heute bis in die entferntesten Dörfer!), um festzustellen, welch erschreckender Mangel an Schönheitssinn herrscht. Darüber darf nicht täuschen, daß man heute mehr als je über Kunst redet und nach Kunst hungert! Nachfrage ist stets nur am Orte des Bedürfnisses, nicht des Überflusses. Und selbst die bei einzelnen Menschen heute ausgebildete, zu keiner früheren Zeit erreichte Bewußtheit des Kunstgenießens ist kein Beweis dafür, daß die Empfänglichkeit gewachsen ist. Das alles beweist nur, daß sie sich anders äußert, reflektierter und intellektualisierter, was aber vielleicht stets dort eintritt, wo ein Rückgang in emotionaler Hinsicht vorausgegangen ist.

Wenn wir also auch, wie ich anfangs betonte, bei allen Menschen und Völkern eine gewisse Anlage zur Kunstempfänglichkeit annehmen müssen, so kommt diese doch nicht überall zu gleicher Entfaltung. Wir haben uns daran gewöhnt, von „unmusikalischen" Menschen zu sprechen, es gibt aber auch „unpoetische" und „unmalerische" Naturen, solche, bei denen zwar nicht ein vollkommener Ausfall, aber doch nur ein sehr niederer Grad der Kunstempfänglichkeit besteht.

Aber nicht nur dem Grade nach, auch der Art nach bestehen große Verschiedenheiten der Kunstempfänglichkeit. Daraus aber folgt, daß wir auch nicht vom Kunstgenießen schlechthin sprechen können, sondern daß wir verschiedene Arten des Kunstgenießens unterscheiden müssen. Das wird eine Hauptaufgabe unserer Untersuchungen sein. Zunächst aber wird festzustellen sein, ob es, bei allen Verschiedenheiten im einzelnen, bei jenen Menschen, die eine nahe Beziehung zur Kunst haben, gemeinsame seelische Eigenheiten gibt, die dann als die fundamentalen Voraussetzungen des Kunstgenießens anzusehen wären.

2. DIE VORAUSSETZUNGEN DES „SCHLICHTEN" KUNSTGENIESSENS

Welche Fähigkeiten nun sind es, deren Entwicklung allein die Möglichkeit des Kunstgenießens gewährleistet? Ich rede hier vom „schlichten" Kunstgenießen, nicht von der Kennerschaft, die gestattet, das Kunsterlebnis in Urteile zu fassen und begründete Vergleiche zu ziehen.

Ein solch schlichter Kunstgenuß setzt zweierlei voraus: ein empfängliches Gefühlsleben und eine unverkümmerte Ausbildung derjenigen geistigen Funktionen, die der Aufnahme und Verarbeitung der vom Kunstwerk ausgehenden Eindrücke dienen. Zu diesen positiven Erfordernissen tritt noch eine negative Voraussetzung: die Fähigkeit, die praktischen, auf Handlungen und Zwecke gerichteten Interessen auszuschalten.

Beginnen wir mit der negativen Voraussetzung, so gibt der Umstand, daß die meisten menschlichen Organismen im Laufe des Lebens immer besser sich bestimmten Zwecktätigkeiten anpassen, zugleich den Hauptgrund für den Rückgang der ästhetischen Empfänglichkeit in der ontogenetischen wie der phylogenetischen Entwicklung. Unser soziales Leben mit seiner Eingestelltheit auf berufliche Differenzierung macht die menschlichen Organismen zu gut angepaßten Maschinen. Eben diese Zweckeinstellung, die im Sinne einer auf massenhafte Leistung gestellten Zivilisation als Fortschritt gelten kann, ist im Sinne einer ästhetisch durchgebildeten Kultur ein Rück-

schritt. Jener oft zitierte Geometer, der beim Verlassen einer Iphigenieaufführung fragt: „Was beweist das?“, ist ein Typus. Sein ganzes Leben ist derartig von erstarrten Zwecksetzungen beherrscht, daß er sich in die alle Zwecke ausschaltende ästhetische Haltung gar nicht mehr hineinfinden kann. Sein ganzes Wesen ist derartig rationalisiert, daß er für die irrationalen Wirkungen der Kunst ganz unempfänglich ist.

Zum Teil hängt damit auch die positive Voraussetzung, die Frische und Ungehemmtheit des Gefühlslebens zusammen. Wo diese nicht vorhanden ist, kann von einer naiven Kunstfreudigkeit keine Rede sein, höchstens von einem intellektuellen Surrogat. Auch diese Eigenheit des Gefühlslebens geht sowohl im Laufe der ontogenetischen wie phylogenetischen Entwicklung zurück. So pflegt im allgemeinen beim Kinde und beim Jüngling die Emotionalität größer zu sein als beim Manne oder gar beim Greis. Das ist zunächst eine physiologisch zu begründende, allgemeinmenschliche Tatsache. Es kommen jedoch in unserer Kultur soziale Einflüsse hinzu, die diese Entwicklung verstärken. Die Gewohnheit, alle Affekte zu „beherrschen“, vor allem indem man ihren „Ausdruck“ hemmt, bringt ein Kühlerwerden des gesamten Gemütslebens mit sich. Die sprichwörtliche Kühle des Engländers ist zum guten Teil ein Produkt der strengen, die englische Gesellschaft seit den letzten Jahrhunderten regierenden Konvention, was man am besten aus einem Vergleich der heutigen Engländer mit den Gestalten Shakespeares und seiner Zeitgenossen erkennt, die so gar nichts von der jetzigen Gefühlsbeherrschung des Engländers zeigen. Bei manchen Affekten läßt sich auch ganz deutlich eine ontogenetische Entwicklungskurve erkennen. So tritt der Sexualaffekt erst mit beginnender Pubertät stärker hervor und klingt im höheren Mannesalter allmählich ab. Auch das Ichgefühl macht bestimmte Wandlungen durch: es ist in der Jugend schwankender, labiler, zu starkem Ausschlagen nach Hochmut wie Kleinmut geneigt, stabilisiert sich später in den meisten Fällen. Aber auch abgesehen von solchen spezifischen Entwicklungskurven einzelner Affekte ist die Abkühlung des Gefühlslebens im Verlauf der ontogenetischen wie phylogenetischen Entwicklung eine bekannte Tatsache. Primitive Völker-

schaften machen uns ja darum einen „kindlichen" Eindruck, weil sie allen Affekten hemmungslos hingegeben sind. Die Lebhaftigkeit des Gefühlslebens ist nur zum Teil eine positive Tatsache, sie ist zum andern Teil negativ, durch das Fehlen von Hemmungen bedingt. Für das ästhetische Erleben sind diese ethisch und sozial überhaupt so wichtigen Hemmungen kein Vorteil. Daher sind die ethisch korrektesten Menschen keineswegs die reichsten an ästhetischer Erlebnisfähigkeit. Der lebhaftere ästhetische Sinn der Frauen im Vergleich zu dem des Durchschnittsmannes beruht auch zum guten Teil auf ihrer größeren „Kindlichkeit", der geringeren Spezialisierung ihrer Interessen und größeren „Natürlichkeit" ihres Fühlens. „Denn das Naturell der Frauen ist so nah mit Kunst verwandt." Aus diesem Grunde sind die lebhaften Kunsteindrücke bei jugendlichen Menschen, bei Frauen und auf nicht allzu intellektualisierten Kulturstufen zu finden, während die weit größere Unempfänglichkeit des Mannes (wenigstens in unserer Kultur im Gegensatz zu allen primitiven) zum guten Teil von dem mechanisierenden Joche herkommt, das ihn sein Beruf tagaus tagein zu tragen zwingt.

Zum Teil mit der Einübung des Organismus auf bestimmte Zwecke, zum Teil auch mit der Lebhaftigkeit des Fühlens hängt die weitere Voraussetzung der ästhetischen Genußfähigkeit, die Ausbildung der geistigen Funktionen zusammen, die zur Aufnahme der ästhetischen Eindrücke notwendig sind. Einseitige Zweckeinstellung des Organismus läßt manche Funktionen stark verkümmern. Viele abstrakte Gelehrte sind ganz unfähig zur Apperzeption von Farben- und Formeindrücken, ganz auf Denken und Vorstellen eingeübt. So geht bei ihnen die Empfindungs- und Wahrnehmungsfähigkeit zurück, die eine Voraussetzung für die ästhetische Apperzeption von Gemälden oder Architekturwerken ist. Andrerseits büßen viele, nur auf konkrete Beobachtung eingestellte Menschen allmählich ganz die Beweglichkeit der Phantasie und der Abstraktion ein, die für das Genießen von Dichtungen notwendig sind.

Unterstützt wird diese Zweckeinstellung des Geistes auch durch gewisse Umlagerungen des Gefühlslebens, die „Inter-

esseeinstellung“. Wir interessieren uns nicht für alle Dinge, die uns umgeben, wir nehmen wesentlich nur die Dinge wahr, für die wir uns interessieren, d. h. die unser Gefühlsleben berühren. Da das Gefühlsleben sich der Zweckeinstellung, also z. B. einem Berufe, anpaßt, so nehmen die meisten Menschen nur Dinge wahr, die in ihrem Berufsinteresse liegen. Es liegen nun die ästhetischen Eindrücke außerhalb der meisten Berufseinstellungen; daher berühren sie ein allzu einseitig eingestelltes Gemüt gar nicht. Die geistige Empfänglichkeit hängt also auch mit dem Gefühlsleben zusammen. Die Fähigkeit des Empfindens, Wahrnehmens, Vorstellens usw. ist nicht vom Fühlen zu trennen, sondern wesentlich dadurch mitbedingt. Wem Farben oder Töne keine Gefühle auslösen, der apperzipiert sie in der Regel gar nicht.

Natürlich ist auch eine gewisse Intaktheit und Ausbildung der geistigen Funktionen als solcher notwendig. Wessen Ohr musikalische Intervalle nicht unterscheidet, wird nie Musik, ein total farbenblinder Mensch wird ein Rembrandtsches Gemälde nie genießen können. Um Dante oder Goethes Faust zu lesen, sind eine große Anzahl von Begriffen und geistigen Fähigkeiten Voraussetzung, die nicht jeder Mensch ohne weiteres besitzt. Zwar tritt in vielen Fällen ein Ausgleich ein, es bestehen auch mehrere Möglichkeiten des Genießens nebeneinander, für den Genuß der meisten Künste ist jedoch eine gewisse Ausbildung mehrerer geistiger Funktionen nebeneinander Voraussetzung.

Indessen sind die geistigen Funktionen nicht bloß in dem geschilderten Sinne Abhängige der Emotionalität, sie können sich auch davon emanzipieren. Indem im wachsenden Alter das Gefühl zurücktritt, gewinnen auch im Kunstgenießen die geistigen Funktionen die Oberhand. Der Kunstgenuß wird „objektiver“, die geistige Seite, die ursprünglich nur Mittel zum Kunstgenuß war, wird die Hauptsache, die Gefühlsanteilnahme naturgemäß schwächer. Diese Art des Kunstgenießens ist die für den erwachsenen Mann typische, der nicht mehr überall sein Gefühl in leidenschaftlicher Anteilnahme hineinmischt, der zwar nicht fühllos ist, aber doch mehr die objektive Seite des Kunstgenießens betont.

Trotzdem ist auch dies „objektive“ Kunstgenießen noch schlichter Kunstgenuß, noch nicht reflektierter, wie er später analysiert werden soll, bei dem die Gefühle und Eindrücke nicht einfach hingenommen, sondern zum Gegenstand einer besonderen Verarbeitung, der Reflexion, gemacht werden.

Auf jeden Fall jedoch ist bereits der schlichte Kunstgenuß ein kompliziertes seelisches Phänomen und kann nicht mit einem einzigen Schlagwort abgetan werden. Es führen gewiß mehrere Wege zum künstlerischen Genießen; es wird sich zeigen, daß die Gefühlsergriffenheit durch recht verschiedene geistige Funktionen in wechselndem Gradverhältnis erreicht werden kann, stets jedoch muß ein geistiger Eindruck einerseits und eine Erregung des Gefühls andrerseits vorhanden sein, damit man von Kunstgenuß reden kann. Bleibt das Gemüt stumm und ist die Wirkung des Kunstwerks nur eine Beschäftigung der Wahrnehmung, der Vorstellung oder des Denkens, so haben wir es mit einem geistigen Spiel, aber auf keinen Fall mit Kunstgenießen zu tun. Daß trotzdem sich manche Menschen dem Kunstwerk gegenüber so verhalten, daß sie ohne jede Gefühlsteilnahme nur ihren Verstand oder ihre Sinne reizen lassen, wird später noch zu belegen sein.

Aber auch ein Schwelgen in Gefühlen ohne geistige Tätigkeit kann nicht als vollgültiger Kunstgenuß angesehen werden. Gewiß lassen sich viele Menschen besonders von der Musik in einen wollüstigen Rausch einwiegen, eine ekstatische Träumerei, für die das Kunstwerk nur ein ganz zufälliger, in seiner Qualität ganz indifferenter Anstoß ist. Für solche Genießer ist es gleichgültig, was sie hören, wenn es sie nur in ihren Wonnerausch einwiegt, und ein Opiumrausch oder Haschischdusel würde vielleicht noch wirkungsvoller sein. Nach unserer Anschauung ist Kunstgenießen jedoch nicht bloß subjektive Gefühlserregung, sondern ist zugleich ein Erfassen eines Werkes. Mag dieses Erfassen auch mannigfach variieren können und der Subjektivität weitesten Spielraum lassen, so ist doch eine solche Beziehung zu objektiven Gegebenheiten unerläßlich.[1])

1) Ich hebe diesen Punkt scharf hervor, weil meine Darstellung in der ersten Auflage dieses Buches offenbar mißverständlich war, wie die

3. DER REFLEKTIERTE KUNSTGENUSS

Dem schlichten Kunstgenuß stelle ich den reflektierten Kunstgenuß gegenüber, in dem das „schlichte" Kunstgenießen zum Gegenstand einer Reflexion, einer geistigen Verarbeitung gemacht wird. Es ist ein sekundäres Bewußtsein, das das primäre Kunsterleben beurteilt, bejaht oder auch verwirft. Der schlichte Kunstgenuß nimmt beim Kunsterleben einfach hin, läßt die Töne der Musik ins Ohr einströmen und in der Seele allerlei Assoziationen und Gefühle anregen, oder er nimmt die Farben eines Bildes wahr und läßt sich vom Dargestellten gefühlsmäßig ergreifen. Aber er wird sich seiner Erlebnisse nicht als solcher analysierend bewußt, noch analysiert er die objektiven Gegebenheiten, die seine Erlebnisse erregen. Das aber tut der reflektierend Genießende. Sein Interesse kann sich entweder den subjektiven Erlebnissen zuwenden, indem er psychologisch analysiert, oder er kann die objektive Gegebenheit zergliedern, indem er die Form des Kunstwerks nach ihren Besonderheiten betrachtet. In den meisten Fällen wird es sich bei derartigen Analysen nicht bloß um Tatsachenurteile, sondern um Werturteile handeln, d. h. der reflektierende Genießer verhält sich kritisch. Er konstatiert nicht bloß, er bejaht oder verwirft. Indessen darf, damit von einem Kunstgenuß die Rede sein kann, das Gefühlserlebnis auch hier nicht fehlen, es wird nur zum Ausgangspunkt weiterer Erlebnisse. Fehlt das Gefühl, so stehen wir dem kalten „Alexandrinismus" gegenüber, einem Verhalten zum Kunstwerk, das ich später zu besprechen habe, das aber nicht kunstästhetisches Erleben in unserem Sinne, sondern ein intellektuelles Surrogat ist. Der reflektierte Kunstgenuß, von dem hier die Rede ist, ist nur eine Sonderform des Kunstgenießens überhaupt, dadurch gekennzeichnet, daß das unmittelbare Erleben noch außerdem zum Gegenstand besonderer geistiger Akte wird. Der Erfolg ist, nicht wie beim Alexandrinismus, eine Zerstö-

Auffassung von Utitz (Kunstwissenschaft I, S. 110) beweist, der meine Anschauung mit der Deris zusammenstellt. Dieser geht jedoch (in seinem „Versuch einer psychologischen Kunstlehre". 1912) viel weiter als ich und treibt eine radikale Gefühlsästhetik, während für mich auch das geistige Erleben viel wesentlicher ist.

rung des Gefühls, sondern eine stärkere Bewußtheit des gesamten Erlebens. In eine allgemeine Charakteristik des Kunstgenießens braucht jedoch diese sekundäre geistige Verarbeitung nicht einzugehen.

4. DAS KUNSTGENIESSEN ALS BEWUSSTSEINSSTROM

Halten wir bei allen Betrachtungen fest, daß das Kunstgenießen sich einheitlich aus einer Kette von geistigen Eindrücken und den durch sie bedingten Gefühlen zusammensetzt, so können wir den durch den ästhetischen Genuß bewirkten Seelenzustand auch als einen Bewußtseinsstrom von gesteigertem Gefühlsgehalt kennzeichnen.

Damit heben wir etwas hervor, was zu wenig beachtet worden ist, daß der Kunstgenuß wie letzten Endes jedes geistige Erleben nicht eine einheitliche, blockbildende, statische Tatsache ist, sondern eine in der Zeit verlaufende, beständig wechselnde, ineinanderflutende Mannigfaltigkeit von Erlebnissen. Das wird einem Musikwerk oder einer Dichtung gegenüber leichter eingesehen als einem Werke der bildenden Kunst gegenüber. Und doch ist mit einer einzigen Apperzeption auch der Genuß eines Gemäldes oder eines Domes nicht erschöpft, sondern auch hier findet ein Durchlaufen von Einzelheiten statt, durch die der erstmalige Gesamteindruck beständig bereichert und variiert wird. Daß dabei der Zusammenhang aller Einzelheiten nicht verloren zu gehen braucht, ist psychologisch durchaus möglich und findet ja auch im außerästhetischen Erleben statt. Denn während wir z. B. eine Großstadtstraße durcheilen und bald diesem, bald jenem Vorgang unser Interesse zuwenden, ist uns doch die Straße in ihrer Gesamtheit durchaus jeden Augenblick als „Randbewußtsein" gegenwärtig, ohne daß die einzelnen Eindrücke auseinanderfallen. Die verschiedenen Kunstwerke fordern nicht immer die gleiche Einstellung; bei manchen, wie bei den meisten Werken der klassischen Kunst, ist mehr auf Einheitlichkeit, bei Werken der gotischen oder barocken Kunst mehr auf die Mannigfaltigkeit des Eindrucks hingearbeitet. Aber eine absolute Einheit des Eindrucks ist schon darum unmöglich, weil das Leben der Seele in beständigem Wechsel besteht, und wir einen Gegen-

stand ja überhaupt nur dadurch im Bewußtsein halten können, daß wir die Apperzeption unablässig ändern. Eine absolute Mannigfaltigkeit des Erlebens ohne jegliche Einheit ist auch nicht möglich, da ja eine gewisse Vereinheitlichung einerseits durch den Gegenstand, andrerseits durch das erlebende Ich gesetzt ist. Wir kommen damit scheinbar auf die berühmte „Einheit in der Mannigfaltigkeit" der alten Ästhetiker zurück; indessen unterscheiden wir uns wesentlich von diesen, daß wir sie nicht im Objekt, sondern im Subjekt suchen, daß wir sie nicht sowohl als Einheit des Neben- als des Nacheinander fassen, in ihr nicht eine Tatsache des Kunsterlebens allein, sondern alles seelischen Erlebens überhaupt sehen. Denn unser Bewußtseinsstrom ist immer eine Mannigfaltigkeit, die zu Einheiten zusammengefaßt wird. Das ästhetische Genießen aber ist uns nur ein Sonderfall jenes „stream of conciousness", der das beste Bild für alles seelische Geschehen abgibt. Es unterscheidet sich nur dadurch von andern Zuständen dieses Stromes, daß die Zweckhandlungen ausgeschaltet sind, und daß alle geistigen Inhalte eine stärkere Gefühlsgetragenheit aufweisen.

Durch diese beiden Charakteristika: das Hinwegfallen der Zweckhandlungen und die stärkere Gefühlsbeteiligung ist eine tiefe Variation jenes innersten Kerns aller Bewußtseinserlebnisse, des Ichbewußtseins, gesetzt, und so kann man auch eine Änderung des gesamten Ichbewußtseins als das Wesen des ästhetischen Genießens ansehen, wie das bereits oben im Gegensatz zum praktischen Verhalten dargelegt wurde.

5. DIE ROLLE DES ICHBEWUSSTSEINS IM KUNSTGENIESSEN

Wir müssen nunmehr dasjenige, was wir oben über die Eigenart des ästhetischen Erlebens fanden, und wodurch wir es gegen jede Art des praktischen Erlebens kontrastierten, etwas mehr vertiefen, und zwar im Hinblick auf die Rolle, die das Ichbewußtsein dabei spielt. In der Tat berühren wir damit einen außerordentlich wichtigen Punkt, und gerade von hier aus hat man neuerdings in verschiedener Weise den gordischen Knoten des Kunsterlebens auflösen wollen.

Versuchen wir es, das Ichbewußtsein beim praktischen Verhalten, also allen äußeren Willenshandlungen, zu charakterisieren, so können wir sagen: das Ich fühlt sich der Außenwelt als etwas von ihr Getrenntes gegenübergestellt. Wenn ich „handle", d. h. mich praktisch verhalte, suche ich in einer von „mir" getrennt gedachten Außenwelt eine Wirkung zu erzielen, oder ich suche, mich einer Wirkung jener auf „mich" zu entziehen. Die Gefühle stehen nur im Dienste der Handlung, haben kein selbständiges Interesse.

Demgegenüber ist das ästhetische Verhalten gerade umgekehrt. Ein Gegensatz zwischen Außenwelt und Ich ist unwesentlich. Eine Handlung, d.h. eine praktische Beziehung von mir zur Außenwelt, fällt weg, dafür tritt das Gefühl, d. h. der Zustand des Ich als solcher in den Brennpunkt des Bewußtseins. Das Überraschende ist nun, daß man diesen Tatbestand, daß das praktische Verhalten ausgeschaltet ist, in ganz verschiedener Weise beschrieben hat. Die einen nämlich behaupten, es handle sich nicht um Wegfall jeder Aktivität, sondern nur um eine spezifisch ästhetische Aktivität, in der das Ich seine Alltagshaltung aufgäbe und sich in den Dingen selbst, deren immanentes Leben mitlebend, betätige. Das ist die Lehre der „Einfühlungsästhetik". Dagegen behaupten andere, das Wesen des Kunstgenießens sei gerade im Ausschalten jeder Aktivität, im Verschwinden jeglichen Ichgefühls zu suchen. Das ist die Lehre der „Kontemplationsästhetik". Es wird, ehe ich meinen eignen Standpunkt entwickle, nötig sein, diese beiden Lösungen genauer zu betrachten.

Zunächst die „Einfühlung"! Dieser Begriff ist in neuester Zeit, wenn auch in höchst wechselnder Gestalt, als Allheilmittel für alle Schmerzen der Ästhetik dargeboten worden, und formuliert auch unserer Ansicht nach eine sehr wichtige und richtige Wesenheit des Kunstgenießens. Trotzdem ist viel gegen die bisherige Verwendung vorzubringen. Als alleinige Erklärung des ästhetischen Genießens jedenfalls genügt er nicht: 1. weil noch andere, nicht in ihn eingehende Erscheinungen zu beachten sind, 2. weil die Einfühlung auch außerhalb des ästhetischen Genießens vorkommt, und 3. weil in diesem Begriff

unkritisch sehr verschiedene Tatbestände zusammengefaßt werden, die sorgfältig geschieden werden müssen.

Schon das Wort „Einfühlung“ ist anfechtbar, wenn es sich auch bereits so eingebürgert hat, daß man nicht um es herumkommt, und wir verwenden ja auch sonst in der Wissenschaft Begriffe, die, wortwörtlich genommen, irreführend sind. Mit der Tatsache des Hineinfühlens ist nur ein geringer Teil der gemeinten Erscheinungen bezeichnet, da z. B. das Beleben, Beseelen, Personifizieren keineswegs gegeben ist, wenn ich meine Stimmung in einen Gegenstand „ein-fühle“. Erlebe ich z. B. einen Herbsttag als „traurig“, so ist von all den genannten Erscheinungen gar keine Rede: in diesem Fall „fühle“ ich wirklich meine Stimmung nur ein in die graue Landschaft, schreibe ihr eine Stimmung zu, die ich selber habe, ohne die Landschaft darum zu „beleben“, zu „beseelen“, zu „vermenschlichen“.

Das alles aber kann nach Lipps, dem markantesten und einseitigsten Vertreter dieser Lehre, mit dem Begriff der „Einfühlung“ gemeint sein. Nachdem Lipps selbst einige Wandlungen in der Verwendung des Begriffs durchgemacht hat, kommt er in seinen letzten Veröffentlichungen zu einer vierfachen Anwendung, indem er 1. eine allgemeine apperzeptive Einfühlung, 2. eine empirische oder Natureinfühlung, 3. eine Stimmungseinfühlung und 4. eine Einfühlung in die sinnliche Erscheinung lebender Wesen unterscheidet. Es hat keinen Zweck, an dieser Stelle diese Unterscheidungen ausführlich darzulegen, weil ich sie doch in dieser Formulierung ablehnen müßte. Denn es werden mit dem vagen Worte Einfühlung dabei so verschiedene Erlebnisweisen bezeichnet, daß das Wort nur Verwirrung, keine Klärung bringt. Ich hoffe, später die dort gemeinten Tatbestände auf einfachere seelische Faktoren zurückführen zu können.

An dieser Stelle möchte ich nur einen Teil des mannigfachen Tatsachenkomplexes, der mit dem Worte „Einfühlung“ bezeichnet ist, behandeln, indem ich alles andere zurückschiebe: nämlich die Modifikation des Ichbewußtseins, die allen Einfühlungstatsachen gemein ist, und die mir als das Wesentlichste dabei erscheint. Bei der ästhetischen Einfühlung

(und der Einfühlung überhaupt) hat das erlebende Subjekt das Bewußtsein, als stecke sein Ich gleichsam im Gegenstand, als „spiegle es sich in der Außenwelt", als „objektiviere es sich", um mit Lipps zu reden. Das wird am leichtesten eingesehen gegenüber menschlichen Schicksalen, wie sie in der Poesie gegeben werden. Wenn wir uns in einen Roman vertiefen, so leben wir gleichsam im Helden, jubeln und zittern mit ihm, je nachdem sich sein Schicksal günstig oder trübe gestaltet. Auch bei Betrachtung eines Gemäldes findet diese Hineinverlegung unseres Ich statt. Beim Beschauen des Schwindschen Bildes „Morgenstunde" stehn wir gleichsam in der zierlichen Mädchengestalt am Fenster, schauen aus ihren Augen in die Landschaft hinaus, erleben in ihrer Seele den herrlichen Sommermorgen. Indessen findet nicht nur ausgeführten menschlichen Gestalten gegenüber eine solche Hineinverlegung unseres Ich statt, auch in dem Jubeln oder Klagen einer Melodie scheint unser Ich zu stecken, im Betrachten der emporstrebenden Linien eines gotischen Münsters fühlen wir uns emporgetragen. Am berühmtesten ist die Schilderung der Einfühlung bei Lotze geworden: „nicht allein in die eigentümlichen Lebensgefühle dessen dringen wir ein, was an Art und Wesen uns nahesteht, in den fröhlichen Flug des singenden Vogels und die zierliche Beweglichkeit der Gazelle; wir ziehen nicht nur die Fühlfäden unsers Geistes auf das Kleinste zusammen, um das engbegrenzte Dasein eines Muscheltieres mitzuträumen und den einförmigen Genuß seiner Öffnungen und Schließungen, wir dehnen uns nicht nur mitschwellend in die schlanken Formen des Baumes aus, dessen feine Zweige die Lust anmutigen Beugens und Schwebens beseelt; vielmehr selbst auf das Unbelebte tragen wir diese ausdeutenden Gefühle über und verwandeln durch sie die toten Lasten und Stützen der Gebäude zu ebenso vielen Gliedern eines lebendigen Leibes, dessen innere Spannungen in uns übergehen". (Mikrokosmus II 202.)

Gegenüber allen diesen Schilderungen der Hineinfühlung des Ich in die ästhetischen Objekte betont die Kontemplationstheorie gerade umgekehrt, daß der ästhetische Genuß in der vollständigen Ausschaltung der Ichvorstellung

stecke, daß die Seele ganz erfüllt sei vom Objekte, ohne daß das Ich irgendwie im Bewußtsein anklinge. Und während die Einfühlung die „innere Betätigung des Ich“ betont, spricht die Kontemplationsästhetik gerade von der im Kunstgenuß erlebten absoluten Ruhe. Diese Anschauung ist am klarsten von Schopenhauer formuliert worden, der sie in genialer Weise in sein metaphysisches Weltbild eingefügt hat. An dieser Stelle interessiert uns nur die Schilderung, die er vom subjektiven Zustand des Kunstgenießenden, der „reinen Kontemplation“, gibt: „Solange unser Bewußtsein von unserm Willen erfüllt ist, solange wir dem Drange der Wünsche, mit seinem steten Hoffen und Fürchten, hingegeben sind, solange wir Subjekt des Wollens sind, wird uns nimmermehr dauerndes Glück noch Ruhe. Wenn aber äußerer Anlaß, oder innere Stimmung, uns plötzlich aus dem endlosen Strome des Wollens heraushebt, die Erkenntnis dem Sklavendienste des Wollens entreißt, die Aufmerksamkeit nun nicht mehr auf die Motive des Wollens gerichtet wird, sondern die Dinge frei von ihrer Beziehung auf den Willen auffaßt, also ohne Interesse, ohne Subjektivität, rein objektiv sie betrachtet, ihnen ganz hingegeben, sofern sie bloß Vorstellungen, nicht sofern sie Motive sind; dann ist die auf jenem ersten Wege des Wollens immer gesuchte, aber immer entfliehende Ruhe mit einem Male von selbst eingetreten, und uns ist völlig wohl. Es ist der schmerzenslose Zustand, den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries: denn wir sind, für jenen Augenblick, des schnöden Willensdrangs entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still... Denn in dem Augenblicke, wo wir vom Wollen losgerissen, uns dem reinen willenlosen Erkennen hingegeben haben, sind wir gleichsam in eine andere Welt getreten, wo alles, was unsern Willen bewegt und dadurch uns so heftig erschüttert, nicht mehr ist... Wir sind nicht mehr das Individuum, es ist vergessen, sondern nur noch reines Subjekt der Erkenntnis: wir sind nur noch da als das eine Weltauge, was aus allen erkennenden Wesen blickt, im Menschen allein aber völlig frei vom Dienst des Willens werden kann, wodurch aller Unterschied der Individualität so gänzlich ver-

schwindet, daß es alsdann einerlei ist, ob das schauende Auge einem mächtigen König oder einem gepeinigten Bettler angehört. . . Durch alle diese Betrachtungen wünsche ich deutlich gemacht zu haben, welche Art und wie groß der Anteil ist, den am ästhetischen Wohlgefallen die subjektive Bedingung desselben hat, nämlich die Befreiung des Erkennens vom Dienste des Willens, das Vergessen seiner selbst als Individuum und die Erhöhung des Bewußtseins zum reinen, willenlosen, zeitlich von allen Relationen unabhängigen Subjekt des Erkennens." (Welt als Wille und Vorstellung I, Buch III, § 38.)

Der Begriff der Kontemplation hat ebenfalls in der neueren Ästhetik mancherlei Wandlungen erfahren und neue Namen erhalten. So kommt letzten Endes der von Worringer geschilderte Drang zur „Abstraktion" auf sehr Verwandtes hinaus.[1]) Auch Worringer stellt seinen Abstraktionsbegriff in bewußten Gegensatz zur „Einfühlung". Er schreibt: „Während der Einfühlungsdrang ein glückliches Vertrauensverhältnis zwischen den Menschen und den Außenweltserscheinungen zur Bedingung hat, ist der Abstraktionsdrang die Folge einer großen, inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendentalen Färbung aller Vorstellungen." Dieser Abstraktionsdrang wird mit etwas spekulativer Psychologie aus einer geistigen „Platzangst" hergeleitet und auf das ungeheure Ruhebedürfnis zunächst der primitiven Völker, dann aber auch mancher Kulturvölker basiert. „Die Beglückungsmöglichkeit, die sie in der Kunst suchten, bestand nicht darin, sich in die Dinge der Außenwelt zu versenken, sich in ihnen zu genießen, sondern darin, das einzelne Ding der Außenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden." Lassen wir die objektive Seite dieser Anschauung zunächst beiseite, sehen wir nur auf das Subjektive, so erhalten wir genau das Gegenteil wie bei den Einfühlungstheoretikern: nicht höchste Selbstbetä-

1) Worringer: Abstraktion und Einfühlung. 3. Aufl. 1911. S. 16—18.

tigung, sondern Ruhebedürfnis, Ausschaltung des individuellen Ich, und hierin findet sich die Abstraktionstheorie mit Schopenhauer zusammen, den Worringer überdies noch ausdrücklich als Paten anruft.[1])

6. PSYCHOLOGISCHE DEUTUNG DIESER VERSCHIEDENHEIT. „MITSPIELER" UND „ZUSCHAUER"

Wir stünden also vor einer merkwürdigen Antinomie. Für die „Einfühlung" wie für die „Kontemplation" fanden wir gewichtige Zeugen, von denen jeder mit guten Gründen seine Sache führte. Welche Entscheidung ist zu fällen in diesem Gegensatz? Suchen wir zunächst die Möglichkeit zweier so verschiedener Antworten psychologisch zu begreifen. Wir müssen da zunächst zwei verschiedene Typen des Verhaltens der Kunst gegenüber unterscheiden, für die ich die Namen „Mitspieler" und „Zuschauer" einführe. Jener verhält sich aller Kunst gegenüber „einfühlend", dieser „kontemplativ". Beide Typen finden sich nicht nur im Kunstleben, sondern auch auf allen andern Lebensgebieten. Wir pflegen sie im Alltagsdasein als die Typen des „subjektiven Menschen" und des „objektiven Menschen" einander gegenüberzustellen. Jener mischt seine Ichvorstellung in alles hinein, dieser sucht die Dinge mehr losgelöst vom Ich zu betrachten, nicht bloß im Ästhetischen, auch dort, wo es zu handeln gilt. Diese Unterschiede der allgemeinen Lebenshaltung spielen natürlich auch in die Kunst hinüber. Ich gebe zunächst einige Selbstzeugnisse, die mir auf Befragen gemacht worden sind. Zunächst für den Typus des Mitspielers die Angaben einer Dame: „Ich vergesse vollständig, daß ich im Theater bin. Meine eigene bürgerliche Existenz ist mir vollkommen entschwunden. Ich spüre nur noch die Gefühle der handelnden Personen in mir. Bald rase ich mit Othello, bald zittre ich mit Desdemona. Bald auch möchte ich rettend eingreifen. Dabei werde ich aus einer Stimmung so schnell in die andere gerissen, daß ich gar nicht zur Besinnung komme. Im allgemeinen ist das am stärksten in modernen Stücken, doch erinnere ich mich, daß ich im König

1) Ebenda S. 20.

Lear an einem Aktschluß bemerkte, daß ich mich ganz fest an eine Freundin angeklammert hatte vor lauter Entsetzen." Diese Art Kunst zu genießen ist natürlich die allerprimitivste. Das eigentliche Kunstbewußtsein fehlt hier fast ganz. Man kennt besonders bei Kindern und primitiven Völkern diese Art der Kunstaufnahme. Es ist dieses Publikum, das in süditalienischen Volkstheatern den Darsteller des Bösewichts mit den unglaublichsten Wurfgeschossen bombardiert.

Bei höherer ästhetischer Kultur tritt diese grobe äußerliche Aktivität zurück, es bleibt eine rein geistige, die sich vor allem in „innerer Nachahmung" betätigt. In höchster Sublimierung und Bewußtheit muß ein solches „Mitspielen" zu jenen „Einfühlungstheorien" führen, wie ich sie gekennzeichnet habe. Die Einfühlung wäre also nichts universell Gültiges, sondern formuliert nur das Erleben eines bestimmten Typus.

Auch die Lehre von der Kontemplation ist nichts allgemein und überall Gültiges, auch sie formuliert und sublimiert nur das Erleben eines Menschentypus, den ich als den „Zuschauer" kennzeichne. Ein solcher schilderte mir sein Erleben bei einer Theateraufführung folgendermaßen:

„Ich sitze vor der Bühne wie vor einem Bilde. Jeden Augenblick weiß ich, daß die Vorgänge da vor mir nicht Wirklichkeit sind; keinen Augenblick vergesse ich ganz, daß ich im Parkett sitze. Gewiß fühle ich zuweilen einmal die Gefühle oder Leidenschaften der dargestellten Personen nach, aber das ist doch nur Material für mein eigentliches ästhetisches Gefühl. Das ist nie mit den dargestellten Leidenschaften, sondern nur über die dargestellten Vorgänge gefühlt. Dabei ist mein Urteil beständig wach und klar. Mein Gefühl bleibt immer bewußt. Nie reißt es mich mit, und geschieht das doch einmal, ist das mir unsympathisch. Diejenigen Leute, die sich von Liebe oder Furcht hinreißen lassen, fühlen ganz unkünstlerisch. Kunst beginnt erst, wo das ‚Was' vergessen wird und nur noch das ‚Wie' interessiert."

Zu diesem Zeugnis eines meiner Freunde stelle ich noch die Schilderung, die Hugo v. Hofmannsthal[1]) von dem

1) Könige und große Herren bei Shakespeare. Pros. Schriften I.

idealen Leser Shakespeares gibt, wie er ihn sich denkt. „Jene anderen (diejenigen, die hier ‚Mitspieler' genannt sind), welche die Erfahrung zu Shakespeare zurückgetrieben hat, sind mit ihrer Seele, die vom Schmerz und der Härte des Lebens gewaltsam gekrümmt ist, wie der Körper eines Musikinstrumentes, der wundervolle Resonanzboden für den Fall der Hoheit, Erniedrigung der Guten, die Selbstzerstörung der Edlen und das gräßliche Geschick des zarten, dem Leben preisgegebenen Geistes. Aber die, von denen ich sprechen will (also die ‚Zuschauer' in unserem Sinne), sind ein Resonanzboden nicht nur für dies allein, sondern noch für tausend viel zartere und viel verstecktere, viel sinnlichere und viel symbolhaftere Dinge, aus deren verflochtener Vielfalt sich die geheimnisvolle Einheit zusammensetzt, deren leidenschaftliche Diener sie sind. Zuweilen sind in einem dieser Gedichte die menschlichen Geschicke, die dunklen und die schimmernden, ja selbst die Qualen der Erniedrigung und die Bitternis der Todesstunde zu einem solchen Ganzen verflochten, daß gerade ihr Nebeneinandersein, ihr Ineinanderübergehen, Ineinanderaufgehen etwas wie eine tiefergreifende, feierlich-wehmütige Musik macht, sich unaufhörlich zu einem melodischen Ganzen verbindet, das einer Sonate von Beethoven in der Führung des Themas und in den pathetischen Bestandteilen, man kann kaum sagen, wie nahe verwandt ist."

Wir können uns die beiden Typen des „Mitspielers", der die Einfühlung als Wesen der Kunst ansieht, und des „Zuschauers", der sich kontemplativ verhält, noch weiter dadurch verständlich machen, daß wir bedenken, daß sie sich wohl zunächst verschiedenen Kunstgattungen gegenüber ausgeprägt haben und erst nachträglich ihre Erlebnisweisen auf die konträre Kunstgattung ausgedehnt haben. Der „Mitspieler" kommt von der Dichtung her, deren menschliche Erlebnisdarstellungen er „mitspielt", was er als lustvoll bewertet. Dieses Mitspielen nun überträgt er auch auf nichtmenschliche Gegebenheiten, indem er nach Analogie auch Linien und Melodien „mitspielt". Es wird später gezeigt werden, wie das psychologisch möglich ist; hier sei nur auf Grund der angeführten Selbstzeugnisse die Tatsache festgestellt. Der „Zuschauer" dagegen kommt von

der nichtmenschlichen Kunst her, von Ornamentik und Architektur. Hier ist er gewohnt, durch die Empfindungen und ihre Kombinationen als solche lustvoll erregt zu werden, ohne Einfühlung seines Ich, und er genießt daher auch gegenständliche Gemälde oder Textmusik, ja sogar dichterische Darstellungen ohne Hineinmischung seines Ich, bloß als objektive Gegebenheiten. Der Mitspieler verwandelt alle bildende Kunst, alle Ornamentik, alle Skulptur, alle Musik in Dichtung, und um das zu können, belebt er sie nicht nur, er deutet sie auch imaginativ aus. Der Zuschauer dagegen verwandelt alle Dichtung und Musik in anschaubare, räumliche Kunst: die Dichtung wird ihm zu einer Aneinanderreihung von Bildern, wohl gar von Farben und Tönen, ebenso die Musik, bei der ihn die Worte des Textes gar nicht interessieren, die er nur als klingenden Strom, wohl gar als „tönendes Gebäude" erlebt, als ein Architekturwerk oder ein Ornament in Klängen.

Aber nicht nur die verschiedenen Kunstgattungen wenden sich an die verschiedenen Typen, auch innerhalb derselben Kunstgattung gibt es verschiedene Stile, die entweder einfühlend oder abstraktiv genossen werden. Das liegt daran, daß den rezeptiven Typen des Mitspielers und Zuschauers auch zwei später zu erörternde produktive Typen entsprechen, daß die Kunstschaffenden entweder mehr für die Einfühlung oder die Kontemplation arbeiten, was natürlich unbewußt geschieht. Ich werde diese beiden Typen des Kunstschaffens, die ich als „Ausdruckskünstler" und „Gestaltungskünstler" bezeichne, ausführlich zu besprechen haben: hier kommt nur soviel in Betracht, daß es fürs Genießen natürlich einen Unterschied macht, ob es sich um das Werk des einen oder anderen Typus handelt, was nicht immer leicht zu erkennen ist.

Meine Lösung des Widerspruchs zwischen den entgegengesetzten Theorien der „Einfühlung" und der „Kontemplation" ist also die, daß sie beide zwar richtig, aber einseitig abstrahiert sind. Und zwar im Hinblick auf die Subjekte wie die Objekte. Die auch im außerästhetischen Leben sich voneinander abhebenden Typen des „Mitspielers" und „Zuschauers" verallgemeinern ihre Art des Erlebens und erheben sie zu Theorien. Im Hinblick auf die Objekte ist zu sagen, daß so-

wohl die einzelnen Kunstgattungen wie die einzelnen Kunststile mehr der Einfühlung oder der Kontemplation entgegenkommen, zumal auch unter den schaffenden jene allgemeinen Typen sich wiederfinden.

Literatur:

Zur Einfühlung (außer den bereits genannten Werken):

A. Döring: Über Einfühlung. Zeitschr. f. Ästhetik VII.

M. Geiger: Zum Problem der Stimmungseinfühlung. Zeitschr. f. Ästhetik VI.

— —: Beiträge zur Phänomenol. des ästh. Genusses. 1913.

V. Lee: Weiteres über Einfühlung und ästhetisches Miterleben. Zeitschr. f. Ästhetik V.

Th. Lipps; Zur Einfühlung: aus Psychol. Untersuchungen. 1912.

— —: Von der Form der ästhetischen Apperzeption. 1907.

Heinr. Maier: Psychologie des emot. Denkens. 1908.

Ant. Prandtl: Die Einfühlung. 1910.

H. Siebeck: Über musikalische Einfühlung. 1906.

P. Stern: Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik. 1898.

Th. Lessing: Psychologie der Ahmung. Arch. f. system. Philosophie XVIII.

R. Vischer: Das optische Formgefühl. 1873.

Volkelt: Zeitschr. f. Philosophie. Bd. 113.

—: Der Symbolbegriff in der neueren Ästhetik.

—: Das ästhetische Bewußtsein. 1920. (Nach Abschluß dieses Buches erschienen.)

Th. A. Meyer: Kritik der Einfühlungstheorie. Zeitschr. f. Ästhetik VII.

Zur Kontemplation:

W. Worringer: Abstraktion und Einfühlung. 3. Aufl. 1911.

O. Külpe: Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks. Vierteljahrschrift f. wissensch. Phil. XXIII.

E. Landmann-Kalischer: Analyse der ästhetischen Kontemplation. 1902.

H. Marcus; Zur Ästhetik der Abstraktion. Zeitschr. f. Ästhetik VII.

H. Siebeck: Das Wesen der ästhetischen Anschauung. 1875.

7. VEREINBARKEIT DER GEGENSÄTZE

Was ist nun mit dieser psychologischen Deutung der beiden entgegengesetzten Theorien gewonnen?

Indem ich so zwei scheinbar ganz heterogene Typen des Kunstgenießens unterscheide, zwei Extreme in äußerster Schroffheit einander gegenüberstelle, gewinne ich zwar eine gewisse Klarheit, ich beraube mich jedoch — so wird man mir einwenden — völlig der Möglichkeit, von einem Kunstgenießen

als Einheit zu sprechen, ich bekomme nicht eine Lösung, sondern zwei, die sich gegenseitig ausschließen.

Demgegenüber erwidere ich, daß jene beiden Typen nur abstrakte Extremfälle sind, daß alle angeführten Erlebnisschilderungen einseitig sind, daß das wirkliche Kunstgenießen niemals rein einfühlend, auch niemals rein kontemplativ ist, daß wir im wirklichen Kunstgenießen vielmehr uns stets einfühlend und kontemplativ verhalten, daß wir zugleich „mitspielen" und „zuschauen", sei es, daß wir zwischen beiden Verhaltungsweisen wechseln, sei es, daß wir beide nebeneinander erleben.

Besonders die letzte Behauptung mag auf den ersten Blick so widerspruchsvoll erscheinen, daß ich sie gleich näher begründen muß. Und zwar will ich die Möglichkeit dieses Nebeneinander der Verhaltungsweisen an einem Beispiel darlegen, das nicht dem ästhetischen Leben entnommen ist. Ich denke an den Fall, daß ich mit einem Menschen, dem beide Beine abgeschossen sind, „Mitleid" empfinde. Das Wort „Mitleid" beschreibt nur die eine Seite des Erlebens. Gewiß, ich leide mit dem andern, indem ich mich in Gedanken in seine Lage versetze. Aber daneben leide ich auch — diesmal ganz aus meinem eignen Ich heraus — zugleich über das Leid des andern. Das Mitleiden ist nur die Ursache, die Grundlage dieses zweiten Gefühls. Im ersten Zustand verhalte ich mich „mitspielend", im zweiten „zuschauend", aber — und das ist das Wesentliche — beide Verhaltungsweisen können durchaus nebeneinander bestehen. Sie können sich auch abwechseln, allein für sich das Bewußtsein ausfüllen, im ganzen Erleben aber überbaut gleichsam das „zuschauende" Leiden das „mitspielende" Leiden.

Haben wir an diesem, dem nichtästhetischen Erleben entnommenen Beispiel die Möglichkeit des Doppelzustandes, des Nebeneinander von „Mitspieler" und „Zuschauer" erst eingesehen, so wird es nicht schwer fallen, auch das ästhetische Genießen unter diesem Gesichtspunkt zu begreifen.

Der Theaterbesucher, der die Leiden Desdemonas „mitspielt", mag zeitweilig gewiß seine bürgerliche Ichvorstellung aus dem Bewußtsein verlieren, sein Erleben ist darum doch noch lange nicht wahrhaft identisch mit dem Desdemonas, son-

dern er „genießt“ es ja, es ist von Lustgefühlen begleitet, die die wirkliche Desdemona niemals erleben würde. Dieses übergeordnete, sekundäre Gefühl aber ist die Lebensäußerung eines Ichbewußtseins, das, wenn auch wenig deutlich, das ganze ästhetische Erleben trägt. Ist ein solches „Genießen“ der mitgespielten Leiden gar nicht vorhanden, so hört der Zustand eben auf, ästhetisch zu sein, dann drängt er zu Handlungen, was man bei jenen Theaterbesuchern in Süditalien beobachten kann, die den Bösewicht mit allerlei Gegenständen tätlich angreifen. Die spezifisch ästhetische Losgelöstheit aus dem praktischen Lebenszusammenhang ist eben nur da vorhanden, wo das „Mitspielen“ sich einem „zuschauenden“, „genießenden“ Ichbewußtsein einordnet.

In ähnlicher Weise aber, wenn auch mit graduellem Unterschied, ist im scheinbar „reinen Zuschauer“ in Wahrheit ebenfalls die gekennzeichnete Doppelheit des Erlebens aufzuzeigen. Wenn ein solcher im Theater sitzt und kühl beobachtend zuschaut, würde er doch niemals die Vorgänge auf der Bühne „verstehen“, wenn er nicht irgendwie sie mitspielt. Denn alles „Verstehen“ menschlicher Handlungen setzt ein „Mitleben“ voraus. In der Tat läßt auch das von mir angeführte Selbstzeugnis dies erkennen. Das Geschehen auf der Bühne würde dem Betrachter unverständlich sein wie eine Phantasmagorie, wenn er sich nicht beständig zugleich einfühlte. Es besteht also letzten Endes gar kein ausschließender Gegensatz, nur ein gradweiser Unterschied zwischen Mitspieler und Zuschauer, zwischen Einfühlung und Kontemplation. Vergegenwärtigen wir uns, was wir über den „Stromcharakter“ des ästhetischen Erlebens gesagt haben, so wird uns verständlich werden, wie die beiden scheinbar so verschiedenen Verhaltungsweisen sich nacheinander ablösen können. Es mag ja einseitige Typen geben, die stets Mitspieler sind, nie Zuschauer sein können, es mag auch Leute geben, die allem, was sie sehen, gleichsam aus der Entfernung zuschauen, ohne irgendwie mitzuspielen. Der gewöhnliche Mensch wechselt entweder beständig zwischen beiden Verhaltungsweisen, oder er läßt sie in der geschilderten Art nebeneinander bestehen. Es macht den geringsten Reiz nicht beim Kunstgenießen aus, zwischen den verschiedenen Zuständen zu

wechseln, „zwischen Trug und Wahrheit zu schweben", wie Schiller es einmal ausdrückt, und neuere Kunsttheoretiker haben sogar in diesem Schwanken zwischen zwei Zuständen das Wesen des Kunstgenießens sehen wollen.

Im übrigen ist das Verhalten des Kunstgenießenden im einzelnen Falle auch gar nicht so willkürlich, wie es nach dieser allgemeinen Analyse scheinen mag. Denn die meisten Kunstwerke machen ganz deutlich ihre Forderungen nach der einen oder andern Richtung geltend, zwingen den Empfangenden, sich in der einen oder andern Weise zu verhalten. Gelingt ihm das nicht, so findet er eben den Eingang zu dem betreffenden Werke überhaupt nicht und ist dann in der Regel geneigt, diesem Werke jeden Kunstwert abzusprechen, während es doch in Wahrheit nur seinem Typus nicht gelegen hat. Die meisten Menschen indessen, besonders wenn sie nicht in Theorien befangen sind, finden ganz instinktiv die adäquate Haltung. Die in dieser Beziehung bestehenden Schwierigkeiten zwischen dem Typus des Genießenden und dem Typus des im Kunstwerk sich objektivierenden Schaffenden werden uns später noch zu beschäftigen haben.

8. ICHGEFÜHL UND ICHVORSTELLUNG

Die ganze Schwierigkeit, von der Rolle des Ich her eine psychologische Charakteristik des kunstästhetischen Genießens zu gewinnen, liegt zum Teil in der ungeheuer schweren Fassung des Ichbegriffs überhaupt. Der schroffe Gegensatz der Einfühlungs- und Kontemplationsästhetik kommt zum Teil daher, daß sie unter dem „Ich" etwas Verschiedenes verstehen.

Ich kann hier nicht die ganze Kompliziertheit des Problems aufrollen, dem ich kürzlich ein ganzes Buch gewidmet habe.[1]) Nur einiges, soweit es zum Verständnis der hier behandelten Fragen etwas beitragen kann, sei kurz auseinandergesetzt.

Das „Ich" ist uns überhaupt nur als Erscheinung, nicht als metaphysische Wesenheit gegeben. Eine solche können wir höchstens erschließen, ihre Annahme ist eine Denknotwendigkeit, wenn wir die verschiedenen Formen der Erscheinung zu-

1) Philosophie der Individualität. Leipzig 1921.

sammenhalten wollen. Denn dies metaphysische Ich (dessen Existenz von manchen Denkern allerdings geleugnet wird, und das in diesem Fall als Fiktion anzusehen wäre) erscheint uns unter ganz verschiedenen Aspekten: bald nur als dumpfes, all unser Bewußtsein begleitendes Gefühl, bald als „Leib", bald als „Seele", bald als Inbegriff unseres ganzen Bewußtseinsbesitzes, bald als eine abkürzende und zusammenfassende Vorstellung, und noch in weiteren Formen.

Für unsere Fragestellung kommen wesentlich zwei Erscheinungsweisen des Ich in Betracht: erstens das Ichgefühl, und zweitens die zusammenfassende Vorstellung von unserm Ich, die Ichvorstellung.

Ichgefühl müssen wir auch beim höheren Tier und beim Säugling annehmen, eine einigermaßen klare Ichvorstellung tritt erst beim erwachsenen Menschen auf, der sich deutlich, auch durch seinen Namen, von andern Individuen unterscheidet. Das Ichgefühl ist in allen Bewußtseinslagen, wenn auch keineswegs stets in gleicher Weise vorhanden, die Ichvorstellung kann zeitweise ganz aus meinem Bewußtsein entschwinden, obwohl sie bei der zentralen Stelle, die die Vorstellung von mir selbst für all mein Denken und Tun hat, jeden Augenblick bereit ist, sich ins Blickfeld des Bewußtseins zu schieben. Dennoch lassen sich unendlich viele psychische Vorgänge anführen, in welche die Ichvorstellung gar nicht hineinspielt. Wenn ich z. B. denke oder spreche: „Im Jahre 1648 wurde der Westphälische Friede geschlossen", so ist eine Vorstellung meines Ich in keiner Weise vorhanden, obwohl das Gefühl meines Ichs auch diesen Gedanken wie jeden andern begleitet. Man könnte etwa schlechthin sagen, daß die Ichvorstellung in allen denjenigen psychischen Zuständen vorhanden sei, die ich grammatisch in der ersten Person ausspreche oder wenigstens aussprechen könnte. Besonders lebhaft tritt diese Ichvorstellung vor allem bei jeder Art seelischer oder körperlicher Tätigkeit auf. James spricht sich einmal dahin aus, daß das Aktivitätsbewußtsein der Kern des Icherlebens sei. Natürlich ist diese Ichvorstellung oft nur ganz vage. Darin aber verhält sie sich genau wie alle anderen Vorstellungen, die ja auch nicht klischeehaft bleiben, sondern je nach Bedürfnis bald

klarer, bald unklarer sind und bald diese oder jene Seiten, je nach dem Zusammenhang, hervorkehren.

Es ist nun offenbar, daß im ästhetischen Erleben mit der Ausschaltung der praktischen Aktivität auch die Ichvorstellung der Praxis schwindet. Damit ist aber nicht gesagt, daß jede Ichvorstellung oder gar das Ichgefühl entschwände. Jene Ichvorstellung des praktischen Lebens ist nur eine, wenn auch eine besonders wichtige Möglichkeit. Unser Realitätsbewußtsein steht in engster Korrelation mit ihr, da dies Realitätsbewußtsein durch unsere praktischen Beziehungen zur Außenwelt bedingt ist. Sobald dieses praktische Verhalten aufhört, ist auch die jener realen Außenwelt korrelative Ichvorstellung nicht mehr nötig. Entweder kann sie vollkommen zurücktreten oder sie kann in mannigfachster Weise alteriert werden.

Es besteht nämlich die merkwürdige Tatsache, daß ich meinem Ich eine fremde Ichvorstellung wie eine Maske überziehen kann. Man lebt dann gleichsam aus einer fremden Rolle heraus. Unter fremder Ichvorstellung wirkt unser eigenes Ichgefühl, ohne daß uns ein Zwiespalt bewußt würde. Das ist der Fall des Schauspielers, der eine dramatische Gestalt darstellt. Ähnliches äußert sich schon auf primitiverer Stufe in der Freude an jeder Art Mummenschanz. Es scheint ein tiefes Bedürfnis des Menschen zu sein, von Zeit zu Zeit seiner Person gleichsam zu entschlüpfen und sich in fremde Wesenheiten zu verwandeln. Er empfindet das je nachdem als Befreiung, Erweiterung, Erhöhung. Er läßt sich von fremdem Erleben ergreifen wie von einem Strom und genießt das Mitgerissenwerden zu unbekannten Küsten. Dieses zunächst ganz außerkünstlerische Bedürfnis nach Befreiung vom gewöhnlichen Ich erscheint mir als Grundlage der Einfühlung und findet als solche reichste Befriedigung in der Kunst.

Ich gebe zur weiteren Illustration dieses Verhaltens noch eine Selbstanalyse, die sich bei George Sand findet: „Die Augenblicke, wo ich von der Gewalt der Außenwelt erfaßt und aus mir herausgerissen werde und mich loslösen kann vom Leben meiner Art, sind völlig zufällig, und es steht nicht immer in meiner Macht, meine Seele in Wesen übergehen zu lassen, die nicht ich selber sind. Wenn dies naive Erlebnis von selber ein-

tritt, so vermöchte ich nicht zu sagen, ob irgendein besonderer psychologischer oder physiologischer Umstand mich dafür vorbereitet hat. Sicherlich bedarf es der Abwesenheit jeder lebhaften inneren Ablenkung; die geringste Ursache zur Beunruhigung verscheucht diese Art von innerer Ekstase, die gleichsam ein unfreiwilliges und unvorhergesehenes Vergessen meines eigenen Lebenszustandes ist. Das erlebt sicherlich jedermann. Aber ich möchte einen finden, der mir sagen könnte, ich erlebe das in derselben Weise. Es gibt Stunden, wo ich aus mir heraustrete, wo ich in einer Pflanze lebe, wo ich mich als Gras, als Vogel, als Baumwipfel, Wolke, fließendes Wasser, Horizont, Farbe, Form und in wechselnden, beweglichen, unendlichen Empfindungen fühle; Stunden, wo ich laufe, wo ich fliege, wo ich schwimme, wo ich den Tau trinke, wo ich mich in der Sonne entfalte, wo ich unter Blättern schlafe, wo ich mit den Lerchen schwebe oder mit den Eidechsen krieche, wo ich in den Sternen und Leuchtkäfern glänze, wo ich kurz in allem lebe, das das Milieu einer Entwicklung ist, die eine Erweiterung meines Wesens bedeutet. Ich habe noch keinen getroffen, der so zu mir gesprochen hätte. Und doch möchte ich ihn finden, nur müßte er weiser sein als ich und müßte mir sagen können, ob diese Phänomene das Resultat eines Zustandes des Körpers oder der Seele sind, ob es der Instinkt des allgegenwärtigen Lebens ist, der physisch seine Rechte auf den einzelnen wiedernimmt, oder ob es eine höhere Verwandtschaft, eine geistige Verwandtschaft mit der Seele des Universums ist, die sich dem Individuum entschleiert, wenn es zu gewissen Stunden frei von den Banden der Persönlichkeit ist."

(George Sand: Impressions et Souvenirs.)

Die Kunst jeder Art nun gibt für ein derartiges Erleben reichlichste Möglichkeiten. Vor allem die Dichtung, in der menschliche Gestalten gegeben werden, die für die Einfühlung leicht zugänglich sind. Das Merkwürdigste aber ist, daß die Mitspieler nicht nur eine Rolle mitspielen, sondern oft mehrere in raschestem Wechsel hintereinander, daß sie von einer Partei zur anderen hinübergerissen werden, aber immer Partei sind.

Verhältnismäßig am einfachsten liegt die Sache bei solchen Dichtungen, wo der Dichter in der eigenen Person spricht.

Lese ich z. B.: „Ich ging im Walde so für mich hin", so erlebe ich eine Ichvorstellung, die in merkwürdiger Weise zusammengeschmolzen ist aus meinem eigenen Ich und dem des Dichters. Ich bin es, der durch den Wald geht, und bin es auch wieder nicht. Spricht dabei der Dichter in der ersten Person von seinem Hause, so taucht damit keineswegs die Vorstellung meines eigenen Hauses in mir auf, sondern es ist eher eine vereinfachte, typische Landschaft. Ähnlich ist es bei Romanen, die der Held in der ersten Person erzählt. Auch hier erleben die meisten Menschen die Schicksale des Helden mit. Schwieriger wird die Sache bei Werken mit mehreren Helden. Naive Leser, die die Stellungnahme des „Mitspielers" nie verlassen können, bevorzugen solche Werke, in denen nur ein Held oder eine Heldin vorhanden ist, deren Erlebnisse sie leicht „mitspielen" können. Man will wissen, wie mir eine Dame sagte, „wo man seine Gefühle hinzutun hat" und will dann auch den Triumph des Helden am Schlusse miterleben. Roetteken erzählt von einer Dame, daß sie stets sich dem Helden des Romans, den sie lese, substituiere; sobald aber der Held sich verliebe, sage sie ihm Lebewohl und mache die weitere Entwicklung mit der betreffenden weiblichen Romanfigur durch.

Dort, wo es sich um Einfühlung in nicht personale Gegebenheiten handelt, wie gegenüber der abstrakten Musik oder der abstrakten Ornamentik, kann natürlich nicht, wie in den beschriebenen Fällen, eine fremde Ichvorstellung übernommen werden, es muß hier eine Belebung, eine Personifikation geschehen. Daß das möglich ist, beweist das Zeugnis von George Sand, die sich als „Form", als „Farbe" usw. fühlt.

In der Regel scheint jedoch solchen abstrakten Gegebenheiten jenes Erleben näherliegend, das die Kontemplation charakterisiert. Hier ist überhaupt keine Ichvorstellung mehr vorhanden, nur noch ein Ichgefühl. Und hier offenbart sich die tiefste Verwandtschaft der beiden scheinbar so unvereinbaren Positionen. Es bleibt überall das Ichgefühl, das selbst allerdings eine ungeheuer variable Größe ist, es verändert sich nur die Ichvorstellung, sei es, daß eine fremde Ichvorstellung übernommen wird, sei es, daß jede Ichvorstellung ausgeschaltet ist. Wie schwer das zu trennen ist, mag der extremste Fall der

Kontemplation erhellen: die Ekstase. Dieser Zustand ist dadurch gekennzeichnet, daß die normale Ichvorstellung ganz verdrängt ist, daß jedoch das Ichgefühl aufs höchste gesteigert erscheint. Trotzdem pflegen die Ekstatiker diesem ichlosen Zustand doch oft einen personalen Namen zu geben, indem sie sich als eins mit „Gott" fühlen, d. h. einem Ich, dem alle individuelle Beschränkung fehlt, indem also jener Gegensatz zwischen Ich und Du ganz aufgehoben ist.

In der Tat fehlt es nicht an Kunstgenießenden, die in solchen ekstatischen Zuständen die wahre Form des ästhetischen Verhaltens erblicken. Freilich betreten wir damit schon den Bereich der Mystik.

Literatur zur Analyse des Ichbegriffs:

Müller-Freienfels: Philosophie der Individualität. 1921.

K. T. Oesterreich: Phänomenologie des Ich. 1911.

W. James: Principles of Psychology I. Chap. IX. 1890.

Th. Lipps: Leitfaden der Psychologie. 1 ff. 4. Aufl.

9. DAS REALITÄTSBEWUSSTSEIN IM KUNSTÄSTHETISCHEN VERHALTEN

Aber nicht bloß die Subjektivität ist im künstlerischen Erleben eine andere, auch die Objektivität ist nicht die gleiche wie in der Praxis. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß Ich und Außenwelt in untrennbarer Korrelation stehen. Ändert sich die eine Seite der Gleichung, muß es auch die andere tun. Verhält sich mein Ich in einer dem gewöhnlichen Ichverhalten nicht entsprechenden Weise, ändert auch die Außenwelt ihre Wesensart. Sobald ich mich nicht mehr als den Menschen des praktischen Lebens fühle, sobald ich irgendeine phantastische Rolle spiele, bekommt auch die Außenwelt phantastischen Charakter. Und fühle ich mich selbst als Irrealität, so nimmt auch die Außenwelt diesen Charakter an. Wir müssen uns bewußt halten, daß „Realität" ebenso wie die verschiedenen Möglichkeiten ihrer Verneinung Denkformen des Ich sind, daß also die Außenwelt ihren Charakter durch uns selber erhält. Auf dieser Tatsache beruht alles, was man als die „künstlerische Illusion", den „ästhetischen Schein", die „Nichtexistenz des Gegenstandes" und ähnlich bezeichnet hat.

Dabei begehen die meisten Theoretiker den Fehler, daß sie

der Realität gegenüber nur einen Gegensatz wollen gelten lassen: den der Irrealität. Das ist jedoch nicht richtig. In Wahrheit gibt es noch zahlreiche andere Möglichkeiten, die, ohne Realität im gewöhnlichen Sinne zu sein, doch keineswegs bewußte Irrealität sind. Was wir „Realität" schlechthin nennen, ist die Realität des praktischen Lebens, die aber nur eine Form der Realität neben andern ist. Das religiöse Bewußtsein z. B. hat auch seine Realität; Gott ist für den Gläubigen durchaus Realität, aber eine ganz andere Realität, als sie die tägliche Umwelt hat, eine oft höhere und echtere Realität, der gegenüber die Erfahrungswelt zu bloßem Sinnestrug verblaßt. Auch für den Philosophen platonischer Richtung ist die Sinnenwelt nicht die einzige Realität; im Vergleich zur Welt der Ideen, der ewigen Gesetze oder sonstiger logisch-metaphysischer Wesenheiten ist die Welt der Erfahrung zufällig, trügerisch, gemischt mit „Nichtsein".

Die Welt der Kunst hat für die meisten Kunstgenießenden gewiß nicht Realität im gewöhnlichen Sinne, sie ist auch nichts Überreales wie die religiöse oder die metaphysische Welt; sie ist darum jedoch noch lange nicht etwas bewußt Irreales wie eine Fata Morgana. Sie ist, wenn ich so sagen darf, a-real (wie man von immoralisch noch die Nebenform a-moralisch bildet). Sie steht außerhalb der praktischen Realitätsbewertung, ohne daß damit ihre Beziehung zu der Objektivität festgelegt wäre. Diese kann vielmehr außerordentliche Verschiedenheiten aufweisen, die sich mannigfach wechselnd zwischen den Kategorien der Realität und der bewußten Irrealität hin und her bewegen, bald mehr dem einen, bald mehr dem anderen Pole sich annähernd, aber auch noch mannigfache andere Modifikationen erfährt. Geht man unter diesem Gesichtspunkte nochmals die Selbstzeugnisse des naiven „Mitspielers" und des „Zuschauers" durch, die ich oben vorgelegt habe, so wird man sehen, daß für den ersteren das ästhetische Realitätsbewußtsein sich sehr stark dem des praktischen Lebens annähert, während für den „Zuschauer" die Darstellung eine bewußte Arealität hat. Da jedoch, wie wir sahen, in der Regel das Ichbewußtsein schwankt, so schwankt auch das Realitätsbewußtsein, ja es kann in der Tat ein Doppelzustand eintreten, wo wir „wissen, daß wir träumen",

wo wir glauben und doch zu gleicher Zeit nicht glauben. Nur wer keine Ahnung von den Paradoxien des Seelenlebens hat, wird sich an diesen Zuständen stoßen, die in der Tat beständig vorkommen. Nur wenn man es so versteht, können die Bezeichnungen der ästhetischen Gegenständlichkeit als „schöner Schein", als „Nichtexistenz", oder ähnlich in Geltung bleiben.

Ich gebe jedoch zunächst noch eine Beschreibung, die am besten zeigt, wie das Wirklichkeitsbewußtsein wechseln kann: „Zwanzigmal während eines Aktes haben wir ein oder zwei Minuten lang die vollkommene Illusion: irgendein echter, unvorhergesehener, von einer Geste unterstrichener Satz, der seelische Ausdruck, eine geeignete Umgebung, alles das versetzt uns hinein. Wir sind betrübt oder erheitert, wir wollen uns vom Sitz erheben, dann plötzlich läßt der Anblick der Rampe, die Menschen des Zuschauerraumes, irgendein anderes Geschehnis, eine Erinnerung, eine Empfindung uns stocken und hält uns auf unserm Platze. Das ist die Illusion im Theater, unablässig gestört und wiederkehrend; darin besteht der Genuß des Theaterbesuchers. Sein Mitleid und seine Abneigung wären zu stark, wenn sie dauerten; ihre zu scharfe Spitze wird durch unablässige Berichtigung abgestumpft. Er glaubt eine Minute, dann hört er auf zu glauben, dann beginnt er von neuem mit dem Glauben und läßt wieder ab davon; jeder dieser Glaubensakte endet mit einer Leugnung, und jede der Sympathieregungen schließt mit einer Verwerfung; das ergibt eine Kette von gebremsten Glaubensakten und abgeschwächten Gemütserregungen; man sagt sich abwechselnd: „Arme Frau, wie unglücklich sie ist!" und alsbald: „Aber es ist ja eine Schauspielerin, sie spielt ihre Rolle ausgezeichnet!" Mit andern Worten, man stellt sie sich als verzweifelt und einen Augenblick nachher als ruhig vor; die beiden Vorstellungen widersprechen sich und, da die zweite mehr Unterlagen hat, besser mit der Gesamtheit unseres früheren Daseins verknüpft ist, so wird die erstere geleugnet, verändert, unterdrückt, bis zu dem Augenblick, wo die Tatsachen und Erinnerungen, die Stützen ihrer Gegnerin sind, mit dieser Gegnerin zurücktreten und sie eine neue Minute für das Emporkommen ergreifen lassen.

(Taine: De l'Intelligence. 1870. I. S. 442.)

Natürlich ist das Wirklichkeitsverhalten des Kunstgenießenden nicht allein vom Subjekt her bedingt. Auch die Werke stellen jedoch im Hinblick auf das Realitätsbewußtsein verschiedene Forderungen. Es gibt solche, die ohne Zweifel die Illusion der „Wirklichkeit“ hervorrufen wollen, und solche, die auf bewußte Arealität abzielen. Von diesen Verschiedenheiten wird später zu reden sein, wenn ich die verschiedenen Stilarten, vor allem den Naturalismus, den idealistischen und romantischen Stil einander gegenüberstelle.

Auch diese Probleme sind in der kunstphilosophischen Literatur vielfach behandelt worden, und manche Denker haben von hier aus das Wesen der Kunst überhaupt bestimmen wollen, indem sie die spezifische Realitätsform des Kunstobjektes feststellten. Ein solches Verfahren macht jedoch eine Abhängige zur Hauptsache; da kein Zweifel sein kann, daß das Realitätsbewußtsein vom Subjekt, nicht vom Objekt bedingt ist, so kann auch nur vom Subjekt her die Lösung des gesamten Problemkomplexes gefunden werden.

Besonders Konrad Lange hat das Verdienst, das Interesse auf diese Probleme gelenkt zu haben, wenn er auch bei den meisten Psychologen auf heftigen Widerspruch gestoßen ist. Das dürfte allerdings mehr durch die zu weit getriebene Verallgemeinerung und durch die mit der sonstigen psychologischen Terminologie nicht übereinstimmende Formulierung veranlaßt sein als durch die Unrichtigkeit der beschriebenen Tatsachen. Denn mag man den Ausdruck „bewußte Selbsttäuschung“, mit dem Lange das Wesen der Kunst treffen will, nicht glücklich finden, daß vielfach ein Schwanken zwischen einem Zustand der Täuschung und einem des Realitätsbewußtseins stattfindet, das nach Lange das Kunstgenießen ausmacht, kann kaum bestritten werden, wenn es auch wohl nicht in der von Lange angenommenen Allgemeinheit gilt. Bedenklicher ist, daß Lange den Lustwert der Kunst aus diesem Schwanken zwischen den beiden Erlebnisreihen erklären will. Dagegen scheint mir, daß man Langes Beobachtungen für manche Kunstgattungen und einzelne Kunststile zugeben kann, so z. B. für die Freude am Schauspiel und für viele realistische Kunstwerke, daß aber trotzdem auch hier die Illusionserlebnisse zwar eine

eigenartige Nebenerscheinung, aber doch nur eine Nebenerscheinung ausmachen. Tatsächlich schwanken wir keineswegs beständig zwischen Wahrheit und Täuschung hin und her, sondern erleben die Kunst gleichsam auf einer geistigen Ebene, die der einen wie der anderen entrückt ist, wenn sie sich gelegentlich auch der einen oder anderen annähert.

Von anderen Denkern, die sich mit dem Realitätsproblem im Kunstgenießen beschäftigt haben, erwähne ich noch A. v. Meinong und den von ihm beeinflußten St. Witasek: Jener hat im Begriff der „Annahme" ein Mittleres zwischen Urteil und Vorstellung aufgestellt. Solche „Annahmen" spielen nach ihm bei Schauspiel, Kunst und Dichtung eine große Rolle. Mit diesen „Annahmen" verknüpft Meinong „Phantasiegefühle" und „Phantasiebegehrungen", wie sie der Romanleser für die Personen des Kunstwerkes empfindet. Ich gehe hier nicht näher auf Meinongs und seiner Freunde Ausführungen ein, weil dazu eine breite Auseinandersetzung gehörte, die leicht zu einem Streit über Worte werden könnte, da bei der von der hier zu Grunde gelegten Psychologie völlig verschiedenen Ausdrucksweise manches als anders erscheint, was im Grunde dieselben Tatsachen meint. Ich kann mit ihm übereinstimmen, insofern er für die Kunst ein andersartiges Realitätsbewußtsein zugibt, als wir es der Welt des praktischen Lebens gegenüber haben. Für alle Einzelheiten der Diskussion reicht hier der Raum nicht.

Ebenfalls nur kurz erwähnen möchte ich die Theorie P. Souriaus, der das Kunstgenießen als eine Art der Hypnose bezeichnet. In diesem Zustand würden uns Bilder suggeriert, so daß der Gesamtzustand nicht ein Schlaf, sondern ein Traum wäre. Diese Erklärung ist jedoch mehr eine geistvolle Analogie als eine wirkliche psychologische Analyse des Kunstgenießens und stimmt, wie fast alle derartigen Theorien, nur für einzelne Kunstgebiete, nicht für die Kunst überhaupt. Es ist richtig, daß auch der Traum nicht auf der gleichen Realitätsebene wie das Tagesbewußtsein des praktischen Lebens verläuft, da auch in ihm die Handlungen ausgeschaltet sind, trotzdem ist das ein wesentlich negativer Vergleichspunkt. Gewiß nähert sich das Realitätsbewußtsein des Kunstgenießens zuweilen dem des Traumes, indessen ist ja auch dieses durch eine bald größere,

bald geringere Annäherung an das Tagesbewußtsein gekennzeichnet.

Ich erwähnte jedoch, daß nicht bloß der Grad der Arealität, sondern auch die Art der Arealität Verschiedenheiten bedingt. Und auch hierfür ist die Verhaltungsweise der Einfühlung oder der Kontemplation maßgebend. Es macht einen Unterschied, ob mir etwas als areal erscheint, weil ich es als Spiel auffasse, oder weil ich es sehr distanziert betrachte. Im ersten Falle habe ich die Arealität des Spiels, im zweiten die Arealität der Distanz. Beim Spiele weiß ich zwar, daß es sich nicht um Wirklichkeit handelt, ich tue jedoch, als ob es so sei. Bei der Arealität der Distanz (die keineswegs bloß als räumliche Entfernung zu denken ist, es gibt vielmehr auch eine geistige Distanz) bleibt die Realität darum ganz außer Frage, weil keinerlei Beziehungen zum Ich bestehen.

Das tiefste Wesen der Kategorie der Realität oder, wie die deutsche Sprache vortrefflich sagt, der Wirk-lichkeit liegt in ihrer Beziehung zum Wollen, zum Handeln, zum Wirken. Real, wirk-lich ist alles, womit mein praktisches Handeln und Wirken rechnen muß. Da nun, der Grunddefinition nach, das Fehlen der praktischen Beziehung, der Willenshandlungen, gerade dasjenige ist, was die ästhetische Verhaltungsweise charakterisiert, so wird auch die dadurch bedingte Wirklichkeitskategorie aufgehoben. An Stelle der praktischen Aktivität kann eine gespielte treten (in der Einfühlung), oder ein äußerlich passives Verhalten in der Kontemplation. Damit aber sind jene verschiedenen „Setzungsformen" gegeben, die ich als die Arealität des Spiels und die Arealität der Distanz kennzeichnete.

Da wir jedoch die Typen des Mitspielers und des Zuschauers nicht als letzte Lösungen, sondern nur als vorletzte Charakterisierungen gelten lassen wollten, so werden wir auch die letzte Lösung des Problems der ästhetischen Arealität noch zurückstellen, bis wir die Analyse der subjektiven Bedingtheit weiter gefördert haben.

Literatur:

E. v. Hartmann: Ästhetik. 1886.
Moritz Geiger: Das Problem der ästhetischen Scheingefühle. I. Kongreß f. Ästhetik. Bericht 1914.

Konrad Lange: Das Wesen der Kunst. 2. Aufl. 1907. 2 Bde.
— —: Über den Zweck der Kunst. 1912.
— —: Die Illusionsästhetik und ihre Gegner. Ann. d. Phil. I. 1919.
A. v. Meinong: Über Annahmen. 2. Aufl. 1910.
Julius Pap: Kunst und Illusion. 1914.
Souriau: La Suggestion dans l'Art. 1893.
Witasek: Psychologische Analyse der ästhetischen Einfühlung. Zeitschr. f. Psychol. XXV.
—: Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. 1909.

II. DIE FAKTOREN DES KUNSTÄSTHETISCHEN GENIESSENS

1. ÜBERBLICK ÜBER DIE PSYCHOLOGISCHEN FAKTOREN

Die bisher erörterten typischen Verhaltungsweisen dem Kunstwerk gegenüber, „Einfühlung" und „Kontemplation", sind noch ziemlich komplexe Zusammenfassungen, die einer weiteren Analyse durchaus zugänglich sind. Sie bezeichnen nur allgemeine Haltungen des erlebenden Ich, ohne etwas Genaueres über die im Kunstgenießen wirksamen Funktionen auszusagen. Ihre Hauptbestimmtheit war die negative Feststellung, daß die praktischen Tathandlungen ausgeschaltet und infolgedessen ein anderes Ich- und ein anderes Realitätsbewußtsein gegeben seien als im Alltagsleben. Es wird nun Sache der Analyse sein, nachzuweisen, welche seelischen Funktionen im einzelnen das kunstästhetische Genießen aufbauen, wobei sich ergeben wird, daß diese Funktionen bei Einfühlung und Kontemplation nicht dieselben sind, daß vielmehr hinter den Typen des Mitspielers und Zuschauers noch gewisse einfachere Typen stehen, deren Eigenart für jene komplexen Typen mitbestimmend ist.

Und zwar hatte ich bisher nur ganz allgemein von geistigen und emotionalen Faktoren im Kunstgenießen gesprochen, ohne die Analyse weiter zu treiben. Jetzt erst stelle ich die Frage: welche geistigen und welche emotionalen Faktoren sind es, die in Betracht kommen? Leider aber begegne ich da auf der Schwelle gleich einer großen Schwierigkeit, da es in der Psychologie keinerlei Einigkeit über die Funktionen der Seele gibt, vielmehr beinahe jeder Psychologe seine eigene Einteilung und Benennung der seelischen Phänomene hat. Gewiß ist dabei ein gut Teil Wortstreit, da über einige Haupttatsachen bis auf die Benennung Übereinstimmung herrscht; indessen sind andere Fragen noch in vollem Flusse, so z. B. die, ob man beson-

dere Denkakte und Denkinhalte anzunehmen hat, oder ob alle als solche angesehenen Erscheinungen sich — wie die sensualistische Psychologie will — auf Empfindungen und deren Reproduktionen zurückführen lassen. Ich werde versuchen, meine Darstellung so zu halten, daß man die von mir beschriebenen Phänomene in die Ideenwelt anderer Arten der Psychologie „übersetzen" kann, da ich ja nicht alle prinzipiellen Fragen der allgemeinen Seelenkunde hier klären kann.

Ich gebe zunächst einen allgemeinen Überblick. Wenn eine landläufige Einteilung alle Künste in solche des Auges und solche des Ohres scheidet, so bleibt sie damit an der obersten Oberfläche. Gewiß ist die sinnliche Beziehung stets vorhanden, sie ist aber keineswegs die einzige geistige Betätigung des Subjekts. Vielfach sind Auge und Ohr nur die Eintrittstore, jenseits derer erst das eigentliche ästhetische Erleben anhebt. Denn dieses umfaßt den ganzen Menschen und läßt nur jene nach außen gerichteten Organe des Zweckhandelns außer Spiel, die dem praktischen Leben dienen, und deren Mitbetätigung dem Erleben seinen spezifisch ästhetischen, d. h. der Welt der Handlungen entgegengesetzten Charakter nehmen würde.

Es bleibt darum auch eine höchst äußerliche Scheidung, wenn man die Künste in solche des Auges und solche des Ohres teilen will. Nicht nur, daß damit oft das Wesentliche der betreffenden Kunst verfehlt wird, manche Künste, wie die Poesie, lassen sich gar nicht so klassifizieren; denn Dichtung kann durchs Ohr im Vortragen, durchs Auge im Selbstlesen vermittelt werden, und im Theater sind sogar beide Sinne in untrennbarer Einheit in Tätigkeit.

Von bedeutend größerer Wichtigkeit ist die Scheidung, die Fechner zwischen den Faktoren des ästhetischen Genießens vornahm, indem er bei jedem ästhetischen Erlebnis einen direkten, im Objekt begründeten Faktor (also z. B. Form, Farbe usw.) und einen indirekten oder assoziativen Faktor nachwies. Unter letzterem Faktor begriff er alles, was unsere Erinnerung zu dem gegebenen Empfindungsinhalt hinzubringt. Diese beiden Faktoren sind natürlich nicht getrennt zu denken, sondern zu einer Einheit verschmolzen. Im großen und ganzen ist diese Trennung zwischen direktem und as-

soziativem Faktor im Kunstgenießen eine psychologische Formulierung dessen, was die frühere Ästhetik als Form und Gehalt, oder als freie und anhängende oder als absolute und relative Schönheit einander gegenübergestellt hat.

Trotzdem kann diese Unterscheidung Fechners als psychologische Analyse des ästhetischen Erlebens in seiner ganzen Kompliziertheit nicht angesehen werden. Dazu geht sie allzu pauschal zu Werke. Es ist vielmehr nötig, wenn man das ästhetische Erleben in seiner ganzen Mannigfaltigkeit beschreiben will, mehr Faktorengruppen zu unterscheiden, die im tatsächlichen Falle alle ineinandergreifen und zu einer Einheit verschmelzen, wenn auch oft der eine oder andere Faktor fehlen kann.

Um Klarheit in das Dunkel der seelischen Wirkungen des Kunstwerkes zu bringen, schränke ich den Fechnerschen Begriff des assoziativen Faktors insofern ein, als ich nur „Vorstellungen" dazu rechne. Freilich gerate ich damit scheinbar mitten hinein in die modernen Kämpfe, die ich vermeiden wollte, denn gerade der Begriff der Vorstellung ist lebhaft umstritten. Um daher nicht den Weg mit hier nebensächlichen Auseinandersetzungen zu sperren, lasse ich den Begriff „Vorstellung" in jenem weiten und unbestimmten Sinne bestehen, den er in der älteren Psychologie hatte, so daß sowohl „anschauliche" wie „unanschauliche" Vorstellungen darin eingehen. Ja, ich umfasse damit auch jene „irradiierten Gefühle", also jene assoziierten Gefühle, denen eine bestimmte Vorstellung als Träger fehlt, für die manche Psychologen jedoch eine „unbewußte Vorstellung" annehmen. Lese ich also z. B. Goethes Gedicht: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn", so handelt es sich um assoziierte Faktoren sowohl dann, wenn mir eine anschauliche Vorstellung von Italien auftaucht (also etwa eine bestimmte Landschaft), oder wenn mir nur eine unanschauliche „Bedeutung", ein abstrakter „Gedanke" bewußt wird, als auch wenn eine bestimmte, aber von keiner klaren Vorstellung getragene Stimmung in mir wach wird, für die ich erst nach einigem Suchen die zugehörige „unbewußte" Erinnerungsvorstellung an meine letzte Italienreise feststelle. Alles das mag als assoziativer Faktor gelten.

Abheben davon möchte ich nur zweierlei: erstens die motorischen Reaktionen, und zweitens unverkennbare Denkakte, logisch faßbare Begriffe und Urteile. Von diesen Faktoren sind die motorischen Reaktionen der Selbstbeobachtung ziemlich schwer zugänglich und daher im allgemeinen wenig beachtet worden. Ihre Analyse wird ein wesentlicher Teil meiner Darlegungen sein, und ich werde zu zeigen haben, daß in höchst mannigfacher Weise innerkörperliche Bewegungen eingehen in das künstlerische Genießen. Kompliziert wird die Untersuchung jedoch besonders dadurch, daß auch diese motorischen Reaktionen Anreger von allerlei Assoziationen werden. Wir werden daher außer den sensorisch erregten assoziativen auch motorisch erregte assoziative Faktoren unterscheiden müssen.

Die zum Kunstgenuß notwendigen logischen Akte sind ebenfalls nicht ganz leicht zu fassen. Vielfach sind sie bloß Voraussetzungen des eigentlichen Kunstgenusses, oder sonst irgendwie, als Hilfsakte, davon zu trennen. Sie dienen meist zur Klärung des unmittelbaren seelischen Geschehens, der hervorhebenden Analyse oder der Synthese, können aber auch vom Kunstgenießen abführen und es in seinem ursprünglichen Charakter aufheben. Davon jedoch später!

Zunächst erhalte ich folgende Gruppen:

1. sensorische Faktoren,
2. motorische Faktoren,
3. assoziative Faktoren,
4. logische Faktoren.

Alle diese vier Faktoren bilden die geistige Seite des Kunstgenießens, der ich die emotionale Seite gegenüberstelle, und die mit jener zusammen erst das kunstästhetische Erleben vollständig macht.

Auch hier wieder stoßen wir auf eine jener umstrittenen Prinzipienfragen. Die Psychologen sind sich nämlich keineswegs darüber einig, ob die Gefühle selbständige Wesenheiten oder bloße Eigenschaften der geistigen Faktoren sind. Vertritt man die zweite Ansicht, so ist man gezwungen, überall dort, wo die Anhänger der ersten selbständige Gefühle annehmen, unbewußte Vorstellungen hypothetisch einzuführen. Ich

lehne eine Diskussion dieser Fragen hier mit dem Hinweis ab, daß auch Empfindungen und Vorstellungen stets nur von relativer Selbständigkeit sind, daß auch sie nur in abstracto isoliert werden können und auch ihrerseits nur im Zusammenhang des Bewußtseinsstromes vorkommen. Wichtiger als der Zusammenhang mit den Vorstellungen erscheint mir der Zusammenhang der Gefühle mit den *Willens*erlebnissen, die zwar insoweit, als sie zu praktischen Handlungen führen, aus dem ästhetischen Genießen ausscheiden, die jedoch in der Form von „Affekten", d.h. in ihrer subjektiven Bewußtseinsausstrahlung, ebenfalls eingreifen in den Kunstgenuß.

Ich werde also die emotionalen Faktoren im Kunstgenießen keineswegs auf die Zweiheit Lust-Unlust einschränken können, sondern werde vor allem die *Affekte*, d.h. die aus Trieben hervorgehenden Seelenzustände als selbständige Faktoren anzusehen haben. Daneben beziehe ich jedoch noch eine Reihe weiterer Bewußtseinszustände ein, die von einigen Psychologen auch als „Gefühle", von anderen als „Charaktere" oder „Bewußtseinslagen" angesprochen werden, wozu ich die Erlebnisse der Neuheit, der Bekanntheit, der Spannung, der Lösung usw. rechne.

In der Hauptsache können wir also die folgenden Faktoren unterscheiden:

1. sensorische 2. motorische 3. assoziative 4. intellektuelle	geistige Faktoren
5. Lust – Unlust 6. Affekte 7. „Charaktere"	emotionale Faktoren

Ich mache dabei auf die Zusammenfassung „geistig" aufmerksam, die ich als Gegensatz gegen den Begriff „emotional" präge, und worunter ich alles einbegreife, was zur ästhetischen Apperzeption, also der Bemächtigung und Verarbeitung des künstlerischen *Objekts* gilt, während die emotionalen Faktoren wesentlich die *subjektive* Resonanz umspannen, soweit eine Trennung überhaupt durchführbar ist.

2. DIE GRADWEISE BETEILIGUNG DER VERSCHIEDENEN FAKTOREN

Die Aufgabe der psychologischen Analyse ist jedoch keineswegs mit dem Nachweis des tatsächlichen Vorkommens der verschiedenen Faktoren erschöpft. Im Gegenteil, die schwierigste Problematik hebt erst in dem Augenblick an, wo wir nach dem Grade der Beteiligung dieser Faktoren fragen. Dann sehen wir uns nämlich den heftigsten Meinungskämpfen gegenüber, die, meist in einseitiger und dogmatischer Form vorgetragen, die Spalten der Tagesblätter füllen und alle Unterhaltungen über Kunst beeinflussen. Dann ergibt sich nämlich, daß man über die Bedeutung der verschiedenen Faktoren fürs Kunstgenießen oft diametral entgegengesetzter Ansicht ist. Ich nenne zunächst nur einige dieser Streitfragen, die ich erst später ausführlich behandeln will.

Zunächst tobt heftiger Streit über die Bedeutung der sensorischen Faktoren. Während manche Ästhetiker in ihnen nur gleichgültige Mittler eines zentraleren Kunstgenießens sehen, behaupten andere, gerade diese Faktoren seien die Hauptsache: es käme in der Malerei ausschließlich oder doch beinahe ausschließlich auf Farben, in der Musik auf Klänge, ja auch in der Poesie auf Lautwerte an. Alles, was an assoziativen oder sonstigen Wirkungen im Genießenden entstehe, sei ableitend und ästhetisch zu verwerfen.

Andere wieder behaupten, nicht die Farben und Klangwerte als solche, sondern ihre Anordnung zu gewissen Zusammenhängen, Linien, Raumwirkungen, Rhythmen usw. wäre das Wesentliche in der Kunst. Die Verfechter dieser Meinung stehen in doppelter Front sowohl gegen die Verehrer der reinen Sinnesempfindungen wie gegen die Verfechter der assoziativen Wirkungen.

Dagegen wird vielfach auch behauptet, reine Farben oder Linien, bloße Klänge oder Rhythmen seien höchst rohe Effekte, der wahre geistige Genuß beginne erst dort, wo diese „sinnlichen“ Dinge als an sich belanglose Vermittler für Vorstellungen und Gedanken erschienen. Es käme auf den „Sinn“, die „Bedeutung“, den „Gehalt“ an, lauter Dinge, die Sache der Phantasie, aber jedenfalls nicht der Sinne seien.

Und wiederum andere Stimmen erklären, alle bisher aufgezählten Anschauungen verfehlten den wahren Kunstgenuß, dieser beginne erst dort, wo hinter dem sinnlichen Schein und dem Spiel der Phantasie „Ideen" aufleuchteten, die mit der Vernunft erkannt würden.

Ebenso besteht ein Streit über den Gradanteil der geistigen und emotionalen Faktoren: während manche Theoretiker die ersteren in den Vordergrund stellen, wollen andere nur die Gefühlsresonanz als Wesen des Kunstgenießens gelten lassen.

Und damit haben wir nur einen Teil der Streitfragen erwähnt, die zu beantworten sind.

3. DIE TYPEN DES KUNSTGENIESSENS

Welcher Entscheid ist zu treffen in all diesen Streitfragen? Maßgebend für unsere Stellungnahme in diesen Fragen darf nicht persönliche Vorliebe, nicht Befangenheit in Zeitströmungen sein, sondern wir müssen versuchen, einen Standpunkt über den Parteien zu gewinnen. Sache der Psychologie ist es nicht, geharnischt sich in den Streit zu mischen, sondern jede Partei von ihrem Standpunkt aus zu verstehen und die Berechtigung abzugrenzen. Denn eben als Psychologen dürfen wir annehmen, daß, wo ein starker Anspruch erhoben wird, auch ein seelisches Bedürfnis vorhanden ist. Die Konflikte beginnen erst dort, wo dieser Anspruch über Gebühr erweitert und auf Gerechtsame fremder Ansprüche ausgedehnt wird. Das aber geschieht allenthalben, und hier schlichtend einzugreifen, scheint mir eine wesentliche Aufgabe.

Die Lösung aller dieser Streitfragen liegt darin, daß dabei überall in höchst grober Weise mit einem einheitlichen Subjekt des Kunstgenießens gerechnet wird, einem T y p u s M e n s c h, den es überhaupt nicht gibt. Nach diesen abstrakten Schemen werden dann Forderungen an den einzelnen zurechtgemacht. Sieht man aber genau hin bei den einzelnen Theoretikern, so erkennt man fast immer, daß jener Typus Mensch, der allen als Muster hingestellt wurde, nicht etwa eine harmonische Vereinigung sämtlicher erdenklichen Fähigkeiten war, sondern daß meist die höchsteigene Person des Herrn Theoretikers zum Ideal und Muster schlechthin erhoben ist. War einer

vorwiegend sensorisch veranlagt, so verlangte er, daß nur das sensorische Kunstgenießen gelten dürfe; war einer vorwiegend imaginativ, sah er mit Verachtung auf den bloß sinnlichen Kunstgenuß herab.

Will man also törichten Streit vermeiden, so gilt es vor allem, ehe man allgemeine Gesetze gibt, sich klar zu werden über seine eigene Art, Kunst zu genießen, genau so wie über die der anderen. Es ist das allerdings nicht so bequem, als wenn man mit urwüchsiger Kühnheit die eigene Art als vorbildlich ausschreit, ohne nach rechts und links zu sehen. Jenes erfordert mühsame Sammelarbeit, die auch bei der größten Reichhaltigkeit noch unvollständig bleiben muß gegenüber der unabsehbaren Fülle der menschlichen Verschiedenheiten. Über die Methoden dieser Arbeit ist oben bereits gesprochen worden, und die vergleichende und differentielle Psychologie gibt bereits heute wertvolle Vorarbeiten an die Hand, die freilich für die ästhetischen Probleme besonderer Umgestaltung bedürfen.

Wir werden also dem ganzen Umkreis der Tatsachen am besten gerecht werden, wenn wir eine möglichst vollständige Übersicht menschlicher Typen unserer Untersuchung zugrunde legen. Wer jedoch weiß, wie wenig Sicheres die heutige Psychologie in dieser Hinsicht festgelegt hat, wird einsehen, daß wir uns einen Weg in wenig gelichtetem Dickicht suchen müssen.

Denn der menschlichen Typen gibt es unzählige, je nach dem Gesichtspunkt, der für die Zuordnung gewählt wird. Um mich nicht ins Grenzenlose zu verlieren, werde ich eine Anzahl von Grundtypen zu ermitteln suchen, deren Kombination und Kreuzung dann die anderen komplexeren Typen ergeben. Und zwar definiere ich mit der gegenwärtigen differentiellen Psychologie den Typus als „vorwaltende Disposition, die einer Gruppe von Menschen in vergleichbarer Weise zukommt, ohne daß diese Gruppe von Menschen eindeutig und allseitig gegen andere Gruppen abgegrenzt wäre". (William Stern.) Dadurch, daß ich nach dem Überwiegen einer einzigen vorwaltenden seelischen Beschaffenheit Typen herausarbeite, hoffe ich, in der Tat jene Grundtypen zu ermitteln, die weiterhin eine Analyse auch der komplexeren Typen ermöglichen. Erschließt eine solche Typik

auch nicht die letzten, irrationalen Tiefen der Persönlichkeiten, so kann sie doch dazu dienen, wichtige historische Variabilitäten zu verstehen und die Fülle der Erscheinungen zu ordnen und zusammenzufassen.

Natürlich muß unsere Einteilung auch unserm bestimmten Zwecke angepaßt sein, und so müssen wir von denjenigen seelischen Funktionen ausgehen, die das ästhetische Erleben konstituieren.

Die Erklärung dafür also, ob einer ausschließlich oder vorwiegend die sensorischen oder motorischen oder assoziativen oder logischen Funktionen im Kunstgenießen betont, sehen wir darin, daß er selbst zu einem Typus gehört, in dessen seelischer Veranlagung jene Funktion überwiegt.

Es seien jedoch noch einige Worte zur Charakterisierung des psychologischen Typusbegriffs gesagt: Der Typus ist gegen Nachbargruppen nicht eindeutig abgegrenzt, sondern ist gerade durch die fließenden Übergänge zu anderen Gruppen gekennzeichnet. Der Typus ist also keine „Klasse“ oder „Art“ im naturwissenschaftlichen Sinne, wo die zur Artbestimmung nötigen Merkmale nur auf die Angehörigen der Gruppe passen und auf Angehörige anderer Gruppen unanwendbar sind. Beim Typus gibt es stets eine Fülle von Übergangsformen, bei denen man zweifeln kann, ob sie noch dem einen oder schon dem anderen oder vielleicht einem Mischtypus angehören. Stern bringt folgendes hübsche Bild: „Stellen die Arten Inseln dar, von deren einer zur anderen keine Brücke führt, so sind die Typen nur Hügel in einem welligen Gelände; wo aber grenzt sich das zu einem Gipfel gehörige Terrain gegen das des nächsten ab?“

Nur wer den Begriff des Typus mit dem der „Klasse“ verwechselt, wird den Vorwurf des Schematisierens gegen unsere Betrachtungsweise erheben können. Der Typus ist nichts einem Menschen unter allen Umständen und für immer Anhaftendes; wir werden Fälle zeigen, wo derselbe Mensch nacheinander verschiedenen Typen zugehört, ja, wo er zu gleicher Zeit, unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet, verschiedenen Typen zuzuzählen ist. So sieht der junge Goethe, der den „Götz“ und den „Werther“ dichtete, die Welt mit anderen Augen als derjenige, der die „Wahlverwandtschaften“ schrieb. Ja, wir

können den jungen Goethe ebenfalls wieder verschiedenen Typen zuzählen, je nachdem wir seine intellektuelle oder seine affektive Eigenart ins Auge fassen. Daß trotzdem sich der Typus als etwas relativ Konstantes bei den einzelnen Menschen feststellen läßt, hoffen wir darzutun. Jene Schwankungen können dabei durchaus in Rechnung gesetzt werden, und die Kreuzung verschiedener Typen in derselben Persönlichkeit widerspricht in keiner Weise unserem Typusbegriff, der ja nichts behauptet als das Vorherrschen einer Funktion, ohne dabei in Abrede zu stellen, daß sich auch andere seelische Funktionen daneben geltend machen können, besonders wenn sie verschiedenen Seiten der Seele angehören.

Wir werden also den Typus des Kunsterlebens nicht als angeboren anzusehen haben, ja es ist sogar möglich, daß ein Mensch sich zu einem typischen Kunsterleben erzieht, das seinem übrigen Erleben fernliegt, wenn auch in der Regel sein Kunsterleben dem seines übrigen Erlebens entsprechen wird. Ein typisches Erleben aber liegt überall dort vor, wo einer sich zu einer relativ dauernden Erlebnisweise gewöhnt hat.

Bemerkenswert ist übrigens die Erscheinung, daß ein Mensch sich bewußt gerade zu dem zu erziehen sucht, was seiner Natur mangelt. Wir hätten es hier mit der neuerdings (durch Adler) hervorgehobenen Erscheinung der „Überkompensation“ zu tun, und ich nenne daher solche Typen Kompensationstypen. So kommt es vor, daß sich manche abstrakt veranlagte Menschen gerade auf die sensorischen Faktoren versteifen. Auch dafür werden sich Beispiele ergeben.

In der Hauptsache werden wir jedoch folgende Grundtypen fürs Kunstgenießen unterscheiden können, deren Unterarten erst später zur Sprache kommen:

1. Sensoriker,
2. Motoriker,
3. Imaginative,
4. Reflektierende,
5. Emotionale.

Literatur über psychologische Typik.

William Stern: Die differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen. 1911.

Müller-Freienfels: Persönlichkeit und Weltanschauung. 1919.
Klages: Prinzipien der Charakterologie. 1910.
Meumann: Vorlesungen zur Einführung in die ex. Pädagogik. 3. Bd.
Bärwald: Die psychol. Faktoren des modernen Zeitgeistes. 1899.
E. Lucka: Probleme einer Charakterologie. Archiv f. ges. Psych. XI.
Die Typen Diltheys aufs Kunstleben sind angewandt von
H. Nohl: Die Weltanschauungen der Malerei. 1908.
— —: Die Weltanschauungen in Dichtung und Musik. 1915; ferner:
Bernheimer: Philosophische Kunstwissenschaft. 1912.
K. Glaser: Die Kunst Ostasiens. 1912. u. a.
Wechsler: Weltanschauung und Kunstschaffen. 1911.
Eine Typik, die der meinen nähersteht, gibt für die Musik
Richard Wallaschek: Psychologie u. Pathologie der Vorstellung. 1905.

4. BEDEUTUNG DIESER TYPIK AUCH FÜRS KUNSTSCHAFFEN

Aber unsere Typik gilt nicht nur für die Kunstgenießenden, sie gilt auch für die Kunstschaffenden, deren spezifische Eigenart des Schaffens ja durch ihre Art ihres Genießens wesentlich mitbedingt ist, wie ich bereits ausgeführt habe. Wir entwerfen also mit unserer Typik des Kunstgenießens bereits eine solche des Kunstschaffens. Diesen Typus des Kunstschaffens können wir, wo wir über den Künstler direkt nichts wissen, ziemlich eindeutig aus den Werken ablesen. Denn in ihnen allen wirken sich die psychologischen Typen aus und stellen ihre Forderungen an die Genießenden, oft mit ebenso provozierender Einseitigkeit wie ihre literarischen Impresarii. Schopenhauer irrt, wenn er meint, daß die großen Kunstwerke friedlich wie die Lämmer nebeneinander weideten, während die philosophischen Systeme wie reißende Tiere besonders gegen die eigene Spezies wüteten. Auch in der Kunst tobt ein Kampf ums Dasein. Nicht nur die literarischen Herolde und Theoretiker, auch die Künstler selber graben einander das Wasser ab, indem sie das Publikum zu ihrer persönlichen Art, Welt und Kunst zu erleben, zwingen wollen. Nur eine gründliche Kenntnis und damit ein Verständnis der Eigenart anderer wird diesem Streit seinen oft gehässigen Charakter nehmen und friedlichen Wettbewerb herbeiführen, wenn jeder des anderen Individualität achtet.

Es gilt darum, sich vor jedem Kunstwerk zunächst zu fragen, was für ein Typus es geschaffen hat und für was für einen

Typus es bestimmt ist. Es geht nicht an, daß man vor Böcklin genau mit derselben psychischen Einstellung tritt wie vor ein Stilleben von Cézanne. In der Regel vollzieht sich diese Einstellung ganz instinktiv. Mit den am besten und stärksten bei ihm ausgeprägten Gaben erzielt der Künstler auch die tiefsten Wirkungen. Der unbefangene Kunstaufnehmende spürt das sofort heraus. So fand Lichtwark bei seinen Übungen im Kunstsehen, die er mit Kindern unternahm, daß diese bei Vautier die Farben gar nicht behielten, dagegen bei Runge ganz genau angeben konnten, welche Farbe sie gesehen hatten. Das beweist, daß in diesen unbefangenen Kindern die Psyche sich von selber richtig einstellte. Leider aber ist eine solche Unbefangenheit heute sehr selten. Oft ist es weniger die Fähigkeit, sich auf einen fremden Typus einzustellen, als der gute Wille dazu, der fehlt. Dazu kommen noch die neuerdings besonders ins Kraut schießenden Theorien, die nur den einen Typus gelten lassen, auf den sie eingeschworen sind. Diese treiben alles in unerfreulicher Originalitätshascherei auf die Spitze, und es fehlt keinem Radikalismus je an Nachbetern. Mögen solche Theorien auch vielfach zur Klärung beitragen, so bekämpfen sie doch oft nur eine Einseitigkeit durch eine andere und treiben so den Teufel mit Beelzebub aus.

III. DIE SENSORISCHEN FAKTOREN DES KUNST-GENIESSENS

1. DIE SENSORISCHEN ELEMENTE DES KUNSTWERKS

Ich beginne mit den **sensorischen Faktoren** des Kunstgenießens, d. h. den durch das Kunstwerk ausgelösten **Sinnesempfindungen**, während ich alle durch diese Sinnesempfindungen sekundär erregten seelischen Erlebnisse zunächst zurückstelle. Da, nach unseren früheren Erörterungen, von den äußeren Organen nur Auge und Ohr die Kunsteindrücke vermitteln, so kommen hier bloß optische und akustische Reize in Betracht.

Rein sensorisch auf dem Gebiet des Auges aber sind nur die Farben. Soweit sie als „Linien" oder „Flächen" oder auch als Oberfläche von „Dingen" wirken, soweit sie also etwas „bedeuten", sind sie nicht mehr rein sensorisch und werden deshalb auch erst später besprochen werden.

Auf akustischem Gebiete sind rein sensorisch die Klänge und die Geräusche, aber ebenfalls nur solange als sie rein als solche, nicht als Träger von Bedeutungen genommen werden.

Indessen geht aus unserer Definition des Kunstgenießens als eines „Formerlebnisses" hervor, daß man zusammenhanglos dargebotene Farben oder Klänge noch nicht als Kunsterlebnis bezeichnen kann. Damit das möglich wird, müssen sie in einen Zusammenhang eingehen, der es gestattet, sie unter irgendwelchen Gesichtspunkten zu vereinheitlichen, d. h. der eine „Form" oder eine „Gestaltqualität" schafft.

Es soll dabei hier nicht in die schwierige psychologische Frage eingedrungen werden, ob wir es in den räumlichen und zeitlichen Verhältnissen der Einzelempfindungen noch mit etwas rein Sensorischem zu tun haben. Die Frage ist ja verschieden beantwortet worden, doch ist es für uns nicht notwendig, sie

genau zu erörtern, weil das nur mit Heranziehung weitläufiger erkenntnistheoretischer Betrachtungen geschehen könnte. An dieser Stelle sei es gestattet, auch dort von sensorischen Faktoren zu reden, wo es sich um ein räumliches oder zeitliches Ensemble handelt. Nur jede „Bedeutung" der Empfindungen wäre abzuziehen, ebenso jene besondere Form, die auf Bewegungserregung hinarbeitet.

Nun ist leicht einzusehen, daß rein sensorische Eindrücke kaum vorkommen, vor allem nicht auf dem Gebiete der Farben, die meist irgendwie verdinglicht werden oder irgendwelche Linien oder Flächen bilden, d.h. Formwerte, die nicht ohne Zuhilfenahme motorischer Einstellungen zu apperzipieren sind. Wenn daher von einem sensorischen Kunsterleben die Rede ist, so ist das in der Regel keineswegs durch den Gegenstand bedingt, sondern ist eine Abstraktion. Die natürliche Einstellung des Menschen geht nicht auf reine Farben oder Geräusche, sondern auf Dinge, die Träger der Farben oder die Verursacher der Töne sind. Der naive Mensch nimmt nicht „Blau" oder „Grün" wahr, sondern „Himmel" oder „Bäume". Die reine „Empfindung", die die ältere Psychologie an den Anfang der Betrachtungen setzte, ist in Wahrheit erst eine ziemlich späte Abstraktion. Die neuere Psychologie hat das öfters betont, und die Völkerpsychologie konnte nachweisen, daß in primitiven Kunstwerken überall dort, wo wir „reine Farben" sehen, der Primitive „Dinge" wahrnimmt.

Infolgedessen gibt es keine Kunst, die an sich rein sensorisch wäre. Überall können die Farben oder Töne irgendwie ausgedeutet werden, und nur als bewußte Abstraktion hat man in neuester Zeit Kunstwerke geschaffen, die auf alles Nichtsensorische verzichten wollen, obwohl auch hier die Künstler meist nicht konsequent bleiben. Man darf also auch die Ornamentik oder die absolute Musik nicht etwa als rein sensorische Künste ansprechen, sondern muß sich bewußt sein, daß sie stark auf motorische und assoziative Funktionen wirken. Eine rein sensorische Kunst, wie sie manche Impressionisten geben wollen, ist daher nicht etwa das natürliche Ergebnis einer ursprünglichen jugendlichen Kultur, sondern das einer abstrakten, gealterten Zeit. Immerhin ist diese Bewegung durchaus verständ-

lich als Reaktion gegen eine Zeit der vollkommenen Abstumpfung der Sinne, in der die Maler zu „malen“ im eigentlichen Sinne überhaupt verlernt hatten.

Aber auch wenn die sensorische Art des Kunstgenießens weder ursprünglich noch konsequent durchführbar wäre, so ist sie doch als Teilphänomen in simultanen oder sukzessiven Erlebniskomplexen der höchsten Beachtung wert.

2. DER STREIT UM DIE ROLLE DER SINNHAFTEN FAKTOREN

Wir begegnen, indem wir die Bedeutung der sensorischen Faktoren im Kunstwerk abzuschätzen suchen, dem ersten jener Streitfälle, die ich oben kurz erwähnte, und der gerade während der letzten Jahrzehnte viel Staub aufgewirbelt hat. Es ergaben sich im Zusammenhang mit neu aufkommenden Kunstrichtungen große Gegensätze. Man stritt, ob die sensorischen Wirkungen des Kunstwerkes das Wesentliche oder nur die mehr oder weniger nebensächliche Auslösung für zentralere Erlebnisse seien. Ein gut Teil der Streitigkeiten zwischen absoluten Musikern und Wagnerianern, zwischen den Impressionisten und der Richtung Böcklins, zwischen den „Symbolisten“ in der Dichtung und den Naturalisten geht auf diesen Gegensatz zurück, ohne sich allerdings darin zu erschöpfen. Die Sensoriker behaupteten, es käme vor allem auf die reinen Empfindungen an, die anderen dagegen wollten am Kunstwerk gerade das genießen, was jene sinnlichen Eindrücke „*bedeuten*“.

Unserm Prinzip gemäß werden wir diese Streitfrage nicht durch apodiktischen Entscheid für die eine oder die andere Partei zu lösen versuchen, sondern wir werden feststellen, daß hier verschiedene Arten der ästhetischen Apperzeption vorliegen, die auf verschiedene menschliche Typen zurückgehen. Es gibt auch außerhalb des Kunstlebens Leute genug, die vor allem für Sinnesreize stark empfänglich sind, während für andere die rein sensorischen Erlebnisse gar nichts bedeuten. Und auch die Betrachtung der Kunstwerke zeigt, daß sie nicht gleich, sondern mehr für den einen oder anderen dieser Typen bestimmt sind, was natürlich darauf zurückgeht, daß auch die schaffenden Künstler sich auf die verschiedenen Typen verteilen. Eine

Psychologie der Kunst wird also überall zu erkennen streben, an welchen Typus des Kunsterlebens das Werk sich wendet oder welchem Typus des Kunstschaffens es seine Entstehung dankt. Denn Kunstgenießen und Kunstschaffen entsprechen sich ja, wie wir sahen, da alles Kunstschaffen bereits ein Kunstgenießen einschließt.

Nun wäre es gewiß die einfachste Lösung, könnte man die einzelnen Typen in getrennte Hürden unterbringen, wo sie, ohne von den anderen Typen belästigt zu werden, sich ihrer Eigenart erfreuen. Leider aber sind die Typen weder so klar geschieden, noch sind sie sich ihrer Eigenart selbst so bewußt; so kommt es, daß sie überall ihr Gebiet überschreiten und auch Kunstwerke, die gar nicht ihrer Art des Kunstgenießens angemessen sind, ihrer Eigenart erobern wollen und sie, falls das, wie vorauszusehen ist, mißlingt, als Nichtkunst abtun, wo es sich in Wahrheit nur um eine andere Kunst handelt. Hier gilt es, Grenzen zu ziehen.

3. DER TYPUS DES SENSORIKERS

Gibt es also auch keine rein sensorische Kunst, so gibt es doch ein bewußtes Streben nach rein sensorischem Genießen. Ich bezeichne denjenigen Menschen, der dieses Bestreben hat, als „Sensoriker".

Ich gebe nun zunächst einige Belege für die Art, wie dieser Typus die Kunst genießt. Für die bildenden Künste lasse ich einen der lautesten Rufer im Streite, den Kunstschriftsteller Meier-Gräfe selber sprechen: „Bei allen gelungenen Werken wird man beobachten", — schreibt er —, „daß mit der Verstärkung des eigentümlichen Klanges im Verhältnis das rein Gegenständliche des Bildes mehr zurücktritt. Nicht nur gewisse, im ersten Augenblick vortretende Äußerlichkeiten verlieren sich, der ganze Inhalt, d.h., was man zuerst für Inhalt des Bildes nahm, verschwindet oder verschwimmt wenigstens bis zum gewissen Grade. Diese Eigentümlichkeit ist dem Verhalten des Menschen bei exakter Betrachtung direkt entgegengesetzt, bestätigt sich aber nicht nur in der Malerei, sondern in allen Künsten und treibt diese in die Sphäre der Musik, der einzigen Schwester der Malerei, die nicht des Gegenstandes bedarf. Tat-

sächlich erinnert man sich an die reale Begebenheit geliebter Bilder, die man hundertmal gesehen hat, auffallend schlecht und hat oft in der Unterhaltung die größte Mühe, einem Freunde klar zu machen, welches Werk man meint, weil man durchaus nicht mehr gewöhnt ist, es von dieser Außenseite zu betrachten. Eher möchte man Farben, Flächen, Linien reden und mangelt natürlich genügender Sprachbezeichnungen. Dagegen scheinen Begriffe, wie Baum, Zentaur, Nymphe wie sonderbare Fremde, sobald man versucht, mit ihnen die wunderbare Harmonie, den Klang, der allein in die Seele klingt, anzudeuten."[1])

Bezeichnenderweise finden sich die Vertreter eines solchen rein sensorischen Kunstgenießens nicht unter den Primitiven, sondern unter denjenigen Europäern, die sich als Vorhut der modernen Kultur fühlen; d. h., ihre sensorische Art des Sehens ist nicht eine natürliche Einfachheit, sondern eine gewaltsame Abstraktion. Infolgedessen werden wir auch die rein sensorischen Kunstschaffenden, die jenem Genießertypus die ihnen entgegenkommenden Kunstwerke liefern, nicht bei den Primitiven zu suchen haben, sondern bei den modernen Künstlern, vor allem den Impressionisten und, wenn auch in anderer Weise, bei den Expressionisten.

Auch in den Künsten, die durchs Ohr vermittelt werden, haben die „Sensoriker" ihre Rechte geltend gemacht. Ich spreche hier von einem auditorisch-sensorischen Typus. Dieser verlangt, daß die Musik rein als Klang genossen werde, daß jede assoziative Ausdeutung zu meiden sei. Die Töne sollen rein als Töne wirken, nicht durch das, was sie bedeuten. Infolgedessen findet man die Vertreter dieses Typus vor allem bei solchen Leuten, die polemisch gegen die Programmusik vorgehen. Ähnlich wie in der bildenden Kunst ist der extreme Sensoriker nicht ein Naturprodukt, sondern in der Regel der Sohn einer späten Kultur, eine Reaktionserscheinung.

Ich lasse zunächst einen extremen Sensoriker sprechen, Richard Wagners heftigsten Gegner, den Kritiker Hanslick. Folgendermaßen erklärt er das Musikalisch-Schöne: „Es ist

1) „Der Fall Böcklin". 1905. S. 34.

ein spezifisch Musikalisches. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von außen herkommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Beziehung liegt. Die sinnvollen Beziehungen in sich reizvoller Klänge, ihr Zusammenstimmen und Widerstreben, ihr Fliehen und Sicherreichen, ihr Aufschwingen und Ersterben — dies ist, was in freien Formen vor unser geistiges Anschauen tritt und als schön gefällt."[1])

Freilich ist ein Mann wie Hanslick keineswegs ein naiver Sensoriker, sondern ein höchst reflektierter, ähnlich wie in der bildenden Kunst Meier-Gräfe.

Selbst die Dichtkunst wird von dem rein sensorischen Typus für seine Art, zu genießen, in Anspruch genommen, und der Wert der Dichtungen nur nach ihrem Klangreiz abgeschätzt.

Das ist besonders von vielen Vertretern des sogenannten Symbolismus geschehen, die die Poesie zu einer Art „Wortmusik" machen wollen. Ich gebe zunächst als Beleg eine Stelle aus dem berühmtesten Manifest der französischen Dichter dieser Richtung, dem „Art poétique" von P. Verlaine:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.
. . . .

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours . . .

Und auch in andern Ländern ist die Forderung, die Dichtung möglichst nach ihrem Lautwerte, als Sprachmusik zu genießen, aufgetreten. Konsequent durchgeführt freilich müßte dieser Typus sich ebenso an Dichtungen in ihm völlig unbekannten Sprachen erbauen können. Daß auch so gewisse Wirkungen entstehen können, habe ich selbst erproben können, als ich einen mir bekannten serbischen Dichter, dessen Sprache mir unbekannt ist, seine Lyrik vortragen hörte. Trotzdem begäbe

1) Vom musikalisch Schönen. 10. Aufl. S. 72.

sich eine Dichtung, die auf alle Bedeutungswerte verzichten wollte, mit der Musik in einen Wettstreit, in dem sie naturgemäß unterliegen müßte.

4. STILMERKMALE DER SENSORISCHEN KUNST

Der Einfluß des sensorischen Typus im Kunstgenießen, ebenso seine Vertreter unter den Schaffenden, haben nun zu besonderen Stileigentümlichkeiten geführt, die die Werke, die für ein sensorisches Genießen bestimmt sind, sofort erkennen lassen. Das zeigt sich im Negativen noch ausgesprochener als im Positiven. Um nämlich die sensorische Einstellung des Genießenden möglichst sicher hervorzurufen und sie tunlichst wenig durch Nichtsensorisches zu stören, wird alles das zurückgedrängt, was abziehen könnte. Wieweit sich die schaffenden Künstler dessen bewußt waren, ist im einzelnen Fall natürlich schwer auszumachen, aber die Tatsache der Zurückdrängung alles Nichtsensorischen besteht auf jeden Fall.

Ich zeige das zunächst fürs Gebiet der Malerei. Hier will der reine Sensoriker alles Interesse auf die Farbe konzentriert haben. Deshalb muß alles, was nach Bedeutung aussieht, möglichst zurückgedrängt werden. Nun wäre es ja konsequent, daß sensorische Maler nur Teppichmuster malten, sie wollen aber auch die gegenständliche Kunst beherrschen. In ihren Bildern suchen sie demgemäß alles Assoziative, den „Inhalt", zurückzudrängen, sei es, daß sie möglichst gleichgültige Vorwürfe wählen, Misthaufen oder Spargelbeete, sei es, daß sie die dargestellten Inhalte möglichst undeutlich geben oder so, daß diese an sich keinerlei Freude erwecken können. Das schmeckt oft etwas nach Pädagogik wie jenes Verfahren Whistlers, der auf einem Bild, das eine Mädchengestalt darstellte, den Kopf mit derben Bleistiftstrichen verdarb, um das Publikum vom Inhaltlichen abzulenken. Die oft bespöttelte „Unverständlichkeit" impressionistischer Bilder hat ihren psychologischen Grund zum Teil in dieser Tendenz, das Auge des Beschauers auf rein sensorische Werte zu führen.

Aber nicht nur gegen das Assoziative wendet sich der Kampf der Sensoriker, sie wissen, daß auch ein allzu deutliches Hervortreten des Linearen, des Konturs, von der Farbe ablenkt. Denn

die Linie ist nicht mehr das Feld des reinen Sensorikers, sondern gehört ins Gebiet des Motorikers, wie später zu zeigen sein wird. Infolgedessen sind die Bilder der reinen Farbenmaler oft durch ein bewußtes Vernachlässigen der Zeichnung charakterisiert. In der Renaissance fanden sich die reinen Koloristen hauptsächlich in der venezianischen Schule zusammen, der denn auch von den Gegnern, den wesentlich „zeichnenden" Florentinern, immer wieder mangelhafte Zeichnung vorgeworfen wurde. Das prägt sich am stärksten in den Bildern des alten Tizian aus, auf denen die Farbe mit breitem Pinsel aufgetragen ist, scharfe Konturen dagegen überhaupt kaum vorhanden sind. Ich gebe als Beispiel Tizians Dornenkrönung. (Vgl. d. Abb.)

Nur durch Farben und Lichteffekte ist die ganze Szene dargestellt, weshalb man sogar von „Impressionismus" bei diesem Bilde gesprochen hat. Man vergleiche dieses Bild mit einem typischen Bilde der florentinischen Schule, etwa dem in diesem Buche beigegebenen Bilde Michelangelos, um diesen Typusunterschied klar zu erkennen.

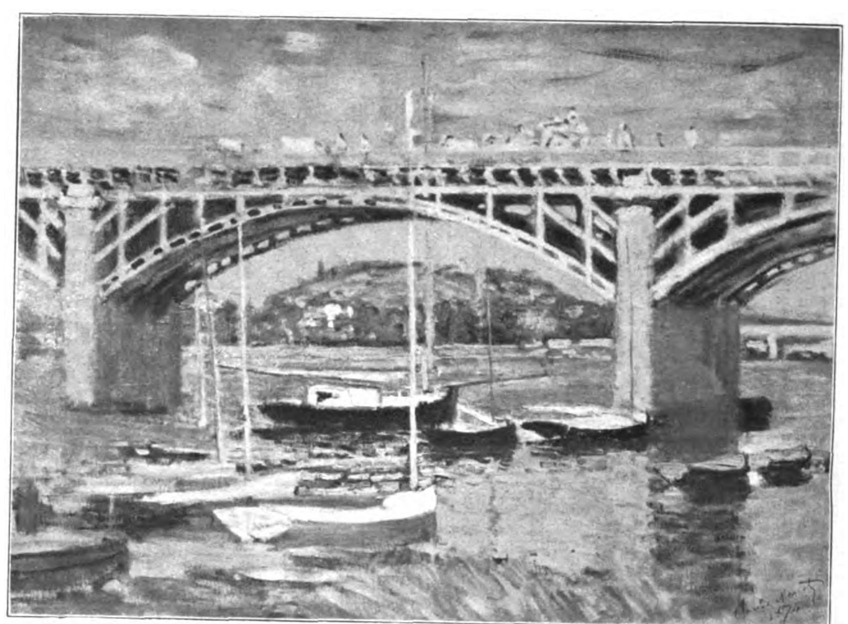
Mit der Gegensätzlichkeit des reinen Sensorikers gegen den Motoriker hängt psychologisch auch seine Abneigung gegen Darstellung der Tiefendimension zusammen. Wie ich später darlegen werde, ist das Erfassen der dritten Dimension psychologisch als ein motorischer Akt zu verstehen, er zieht jedenfalls ab vom Genuß der reinen Farbe. Diese wird am klarsten dann erfaßt, wenn sie in breiten Flächen gegeben wird. Daher sehen wir vielfach in der Malerei das Bestreben, die dritte Dimension auszuschalten. Es war nicht bloß perspektivisches Unvermögen, es war sicherlich auch ein Gefühl für die positiven Reize der flächigen, zweidimensionalen Malerei, was die alten Ägypter an der Zweidimensionalität festhalten ließ. Und in der Tat finden wir fast überall dort, wo wesentlich auf sensorische Reize hingearbeitet wird, ein Streben zu flächiger Darstellung. Die Bilder vieler Impressionisten z. B. haben eine verhältnismäßig geringe Tiefenwirkung.

Als Beispiel einer Kunst, die danach strebt, alles in ein Spiel von Farben aufzulösen, gebe ich die „Seinebrücke" von Claude Monet. Nirgends sind scharfe Konturen gegeben, nur Farbfläche ist neben Farbfläche gesetzt. Besonders wenn man das

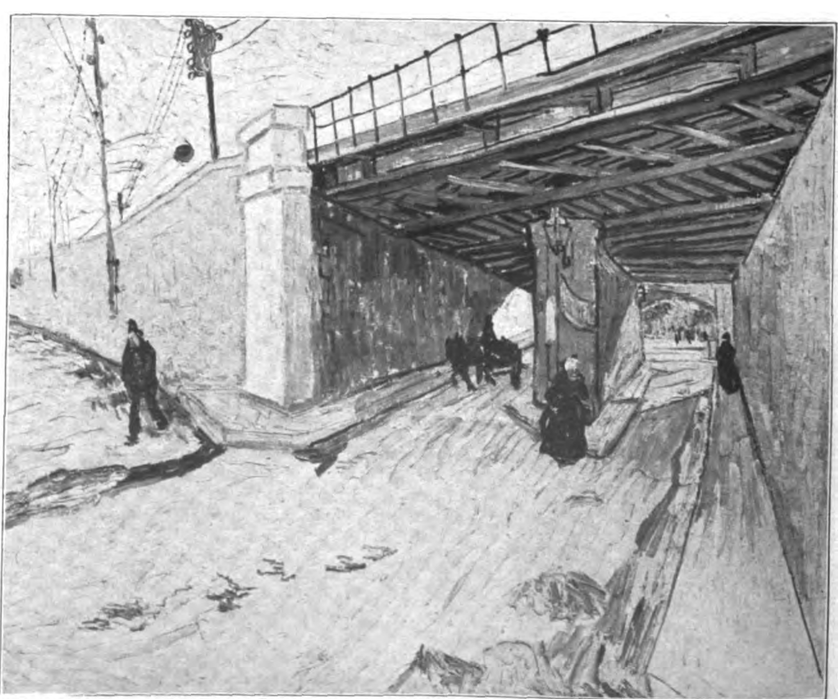


TIZIAN: DORNENKRÖNUNG
Beispiel für die Gestaltung des sensorisch-visuellen Typus.
Nach Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl, München.

Tafel II



C. MONET: SEINEBRÜCKE. Beispiel für die Gestaltung des sensorisch-visuellen Typus.



VAN GOGH: EISENBAHNBRÜCKE. Beispiel für die Gestaltung des sensorisch-motorischen Typus.
Beide mit Erlaubnis des Verlages Bruno Cassirer, Berlin. (Vgl. Text S. 142.)

Bild mit dem später zu besprechenden Bilde ähnlichen Inhalts von van Gogh vergleicht, wird einem bewußt, wie wenig hier die Raumtiefe bedeutet. Die Welt wird dem reinen Sensoriker zu einem bewegten Spiel von Farbenimpressionen, was sie sonst noch ist, bleibt gleichgültig.

Ganz ähnliche Erscheinungen wie in den Augenkünsten offenbaren sich in Musik und Dichtung, wenn der sensorische Typus herrscht. Auch hier wird vor allem jeder assoziative Faktor verbannt, während eine Ausschaltung des Motorischen, d. h. vor allem des Rhythmus, selten durchgeführt wird.

Der Sensoriker in der Musik verachtet jede Art von Programm und Titel, er beschränkt sich am liebsten auf absolute Musik. Vertont er dennoch poetische Texte, so betrachtet er sie doch als Nebensache, kümmert sich wenig um sinngemäße Deklamation, sondern behandelt auch die menschliche Stimme wie eine Geige oder Flöte. Selbst um Verständlichkeit des Textes sorgt er sich wenig.

Noch merkwürdiger betätigt sich der Sensoriker in der Dichtung, in der das Assoziative noch schwerer auszuschalten ist als in der Musik. Wie der impressionistische Maler, so legt der symbolistische Dichter auf Leichtfaßlichkeit des Inhalts wenig Wert, im Gegenteil er bevorzugt das Unklare, Verschwommene, Zerfließende. Hauptsache ist, daß die Verse klingen, ihr Sinn kann zur Not entbehrt werden. Ja, die auf sensorische Wirkungen ausgehenden Dichter tun alles mögliche, um das bequeme Lesen zu erschweren. Sie wählen, wie Stefan George und sein Kreis, seltsame Typen, eine abweichende Orthographie, eine ungewöhnliche Interpunktion, was alles zusammenwirkt, das Eintreten von Assoziationen zu erschweren. Charakteristisch ist auch, wie diese Dichter ihre Verse lesen. Ich habe Symbolisten verschiedener Sprachzugehörigkeit Verse lesen hören. Ihnen allen ist gemeinsam ein beim ersten Hören monoton scheinender Vortrag, in dem jedoch ein beinahe musikalischer Unterton durchklingt. Die dramatische, d. h. die auf assoziative Wirkung berechnete Betonung wird auf ein Mindestmaß eingeschränkt, dagegen alle sinnhaften Mittel, Reime, Assonanzen, Alliterationen usw. zu sonorem Erklingen gebracht.

5. ISOLIERENDE ODER KONTRASTIERENDE UND AKKORDIERENDE APPERZEPTION IM VISUELLEN EINDRUCK

Indessen kann die psychologische Zergliederung nicht mit der Feststellung eines sensorischen Typus im allgemeinen haltmachen. Denn erstens findet sich das sensorische Kunstgenießen nicht bloß in der abstrakten Ausprägung wie bei den verfeinerten Späteuropäern, die ich habe zu Worte kommen lassen; es geht auch als wesentlicher Bestandteil ein in komplexere Formen des Kunsterlebens und muß auch als solcher Teilfaktor von uns betrachtet werden. Zweitens aber kann auch das sensorische Erleben in verschiedenen Arten sich betätigen.

Ich unterscheide da vor allem zwei Möglichkeiten: die eine nimmt die Farbeneindrücke, die ja stets in einer gewissen Mannigfaltigkeit gegeben werden, nicht als Ensemble, sondern als einzelne Erlebnisse auf, die andere dagegen erfaßt sie als Gemeinsamkeit, als Zusammenklang. Ich spreche daher im ersten Falle von isolierendem, im zweiten Falle von akkordierendem Erleben. Ich könnte auch von sukzedierendem und simultanem Erleben reden; denn die Mehrheit wird im ersten Falle eher als Nacheinander, im zweiten Falle als Nebeneinander erlebt. Es bestehen auch gewisse Beziehungen zum einfühlenden und kontemplativen Erleben, da beim isolierenden Genießen in der Regel eher von einem „Einfühlen“ in die Farbe gesprochen werden kann, während der akkordierende Beschauer sich mehr kontemplativ verhält. Doch decken sich diese Begriffe keineswegs. Bei einem isolierenden Apperzipieren einer Mehrheit von Farbenreizen soll jeder Farbenton als solcher zu möglichster Wirkung gebracht werden. Das Zusammensein mit andern Farben dient nur dazu, diese Einzelwirkung zu steigern; daher ist der starke Kontrast ein Hauptfaktor bei dieser Art von Kunsterleben, und man könnte das isolierende Apperzipieren meistens auch als kontrastierendes bezeichnen. Das akkordierende Farbenerleben erfaßt dagegen die Einzelfarben in höherer Einheit, es spricht daher gern von Zweiklängen und Triaden.

Diesem akkordierenden Auffassen von Farbengegebenheiten gegenüber ist das isolierende oder kontrastierende Erfassen die primitivere Form. Kinder und naive Menschen pflegen nur den einzelnen Farbenton ästhetisch zu bewerten, ohne dessen Einklang mit benachbarten Tönen überhaupt wahrzunehmen, höchstens daß sie, ohne sich darüber klar zu werden, Kontraste, weil sie die Wirkung der Einzelfaktoren steigern, bevorzugen. Daher werden sie durch Zusammenstellungen, die dem akkordierenden Kunstgeschmack als schreiende Mißklänge erscheinen, auch gar nicht beleidigt. Man erstrebt möglichst intensive Wirkungen; höchste Leuchtkraft der Farbe, höchste Sättigungsgrade, stärkste Kontraste von Hell und Dunkel. Dieser Farbengeschmack herrscht auf dem Lande auch bei uns noch vor, besonders bei slawischen Bauern. Aber auch in der Kunst auf höheren Kulturstufen wird mit einem solchen isolierenden Farbenaufnehmen gerechnet. So geht z. B. Böcklin, soweit er in seinen Bildern sensorisch wirken wollte, auf Isolationswirkungen aus. Wir wissen, daß er sich heiß bemühte, seinen Farben die höchste Leuchtkraft zu sichern, daß er jedoch weniger nach der Akkordierung fragte, weshalb ihm von den Gegnern aus dem impressionistischen Lager immer wieder seine „unharmonische Farbengebung" vorgeworfen wird.

Die Impressionisten sind dagegen Vertreter einer ausgesprochen akkordierenden Kunst. Die Farbe an sich hat für sie keinen Sonderwert, sondern nur als Teilton im Zusammenklang des ganzen Bildes. Gewiß soll hier eine so komplizierte Kunst wie die des Impressionismus nicht auf eine vereinzelte Formel festgelegt werden; indessen, soweit sie rein sensorische Wirkungen erstrebt, sind es solche akkordierender Art.

Wie sich das akkordierende Farbenempfinden im einzelnen entwickelt hat, ob wir von rational faßbaren Farbensystemen sprechen dürfen, wird Gegenstand eines späteren Teiles meiner Untersuchung sein. Hier genügt es, die Grundunterschiede der Farbenapperzeption psychologisch festgelegt zu haben.

6. ISOLIERENDE UND AKKORDIERENDE APPERZEPTION VON AKUSTISCHEN EINDRÜCKEN

Bei der Zusammenordnung von akustischen Reizen finden wir eine ähnliche Doppelheit wie bei den Farbenwirkungen. Wie dort können wir auch hier von einer isolierenden (bzw. kontrastierenden) und einer akkordierenden Zusammenordnung sprechen. Jene führt zur Homophonie, bzw. Kontrapunktik, diese zur Harmonie, wobei zu bedenken ist, daß die Art der modernen abendländischen Musik, die auch die Sukzession der Töne akkordierenden, harmonischen Gesetzen unterwirft, keineswegs universell verbreitet ist. Die Melodien der meisten primitiven Völker und auch die anderer Kulturen, auch der mittelalterlich-europäischen, sind nicht harmonisch gebunden, der einzelne Ton in der Melodie wird weit mehr für sich oder als Glied einer isolierten Reihe genossen, nicht bloß als Glied eines harmonischen Gefüges. Auch dort, wo mehrere Töne zusammen erklingen, ist es keineswegs notwendig, daß man die Töne als Akkord hört, man kann sie auch als Kontrast apperzipieren, und dieses Kontrastieren, nicht das der Harmonie, ist das Prinzip der mittelalterlichen kontrapunktischen Musik gewesen.

Selbst wo rein äußerlich Gleichzeitigkeit vorliegt, wird diese Gleichzeitigkeit der Eindrücke keineswegs immer als Einheit apperzipiert. Der mittelalterliche Mensch hat z. B. beim Anhören der kontrapunktischen Musik die beim Zusammentreffen der getrennten Stimmen entstehenden schreienden, für unser, an das Apperzipieren der Gleichzeitigkeit gewöhntes Ohr unerträglichen Dissonanzen sicherlich gar nicht gehört, da er nur „horizontal" zu hören gewohnt war, nur dem Nacheinander der Töne zu folgen pflegte. Wir müssen uns deshalb hüten, anzunehmen, es sei überall dort, wo eine Mehrheit von Tönen gleichzeitig gegeben wird, diese Mehrheit wirklich als „einheitliche Gestaltqualität", d. h. als Akkord apperzipiert worden.

In der neueren abendländischen Musik ist die Apperzeption der „Gleichzeitigkeitsform", das „vertikale" Hören, erst mit der florentiner Musik des 17. Jahrhunderts aufgekommen, hat in der neuesten Zeit aber so stark die Oberhand gewonnen, daß

wir auch solche Kunstwerke vertikal hören, die, wie die Fuge, ursprünglich für ein horizontales Hören geschaffen waren.

Als Illustration für ein isolierendes, kontrastierendes, nicht akkordierendes Musikhören gebe ich eine Probe aus der mittelalterlichen Tonkunst bei, einen dreistimmigen Motetus des 13. Jahrhunderts. Es kommt nicht auf ein harmonisches Zusammenklingen, sondern auf Kontrast an, was sich bereits in der Wahl der Texte offenbart, denn es sind hier ein naives Liebeslied, das Bekenntnis eines Schlemmers und ein kirchlicher Hymnus zusammengezwungen. Die Art der Apperzeption, über die wir allerdings direkte Zeugnisse nicht haben, wird wesentlich sensorisch gewesen sein, denn verständlich können diese Texte in dem Zusammenklang kaum geworden sein; aber auch die reinen Töne geben für unser Ohr keine Harmonien, da nach Forderung der Zeit nur zwei derselben zu konsonieren brauchten, ohne Rücksicht auf die Dissonanz, die zur dritten Stimme entstand.

Man könnte auch in der Poesie eine isolierende bzw. kontrastierende und eine akkordierende Schallwirkung unterscheiden. Jene sucht durch die bloße Klangfülle zu berauschen, läßt nur eine möglichst reiche Vokalisation, die um so stärker wirkt, je mehr die Vokale sich unterscheiden, auf den Hörer einströmen und sorgt durch Vermeidung störender, schwer sprechbarer Konsonantengruppen dafür, daß die Lautwirkungen sich nicht hemmen. Das war die Weise der rhetorischen Poesie älterer Art.

Der Symbolismus sucht dagegen eine akkordierende Klangwirkung zu erzielen, indem er die einzelnen Verse gleichsam „abstimmt“ auf gewählte Schalleffekte. Ähnlich wie die akkordierende Malerei der Impressionisten sucht der gleichzeitige Symbolismus durch die „Nuance“ zu wirken. In dem genannten Gedichte von Verlaine heißt es an anderer Stelle sehr bezeichnend:

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Wie stark eine solche akkordierende Klangtendenz auch in der nichtdichterischen Sprache wirksam ist, können alle „assi-

milierenden" Tendenzen der Sprache am besten offenbaren. Ich erinnere an den „Umlaut" der deutschen Sprache, vor allem aber an die Vokalharmonie der uralaltaischen Idiome, des Finnischen, Ungarischen, Türkischen usw. Auch im Russischen gibt es ähnliche Erscheinungen in sehr prägnanter Ausbildung.

In der deutschen Poesie sind die sensorischen Tendenzen neuerdings stark betont worden.

„Was in der Malerei wirkt, ist Verteilung, Linie und Farbe, in der Dichtung Auswahl, Maß und Klang"; so lehrt St. George, einer der Propheten dieser neuen Kunst.[1]) Die Verehrer dieses Dichters haben es sich nun angelegen sein lassen, den Nachweis zu führen, wie hoch Georges Gedichte als „Schallkunstwerke" stehen. So schreibt einer derselben gelegentlich einer Analyse von Georges Kunst: „Neben die einfache Assonanz (stillen Insel, gelobten Port) tritt die sich kreuzende Assonanz, bei welcher die Vokale nach dem Schema a e a e zusammengestellt werden. (Die reichsten Schätze lernet frei verschwenden, schleppende Ranken im gelbroten Staat), und die umschließende Assonanz, bei welcher die Vokale nach dem Schema a e e a zusammengestellt werden. (In deinem veilchendunkel voll purpurner scheine, ich fahre heim auf reichem Kahne.) Hierdurch werden größere Trägergruppen als bei einfacher Assonanz geschaffen, weil mindestens vier Schalle erforderlich sind, um ein solches Gebilde zu schaffen. Neben die gewöhnliche Alliteration tritt die Alliteration des Auslautes. Ein Beispiel, in dem beide Fälle gehäuft sind, ist: „Und hängt das Haupt."[2])

Man sieht, wie hier kontrastierende und akkordierende Lautwirkungen nebeneinander angerufen werden, um „Musik" mit der Sprache zu machen.

7. GRENZÜBERSCHREITUNGEN DER TYPEN

Aber nicht nur innerhalb der ihnen von Hause aus gelegenen Typen streben die Sensoriker nach einer Hegemonie, sie suchen ihrer Art des Kunstgenießens auch Künste zu unterwerfen, die

1) Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892—98. Berlin 1899. S. 13.

2) Kuno Zwymann: Das Georgesche Gedicht. Berlin 1902. S. 115f.

ihnen zunächst ganz versagt scheinen. Visuelle Menschen wollen Poesie, ja Musik visuell genießen, Auditoriker wollen das Schauspiel zu einem Hörspiel machen und was solcher Grenzüberschreitungen mehr sind. Vom ästhetischen Standpunkt aus strebt man, derartige Versuche gern als unsinnig hinzustellen, von psychologischem Standpunkt aus müssen wir sie als interessante Zwitterbildungen ansprechen, die für die betreffenden Typen jedenfalls auch ästhetischen Wert haben.

Zunächst die Ansprüche des visuellen Typus der Poesie gegenüber! Dadurch, daß die Dichtung nicht bloß gehört, sondern im Buch gelesen wird, ist sie in gewissem Sinne in die Reihe der Augenkünste getreten. Das Schriftbild verwächst gleichsam mit dem auszudrückenden Inhalt in eins. Das ist vor allem dort so, wo — wie bei den ägyptischen Hieroglyphen — es sich ja eigentlich um Bilder, gar nicht um eine abstrakte Schrift handelt. Auch in der chinesischen Poesie ist das Wortbild sehr wesentlich: die chinesische Poesie entwickelt ebenso Kunstformen fürs Auge wie fürs Ohr.

Bei der abendländischen abstrakten Buchstabenschrift ist eine Wirkung fürs Auge bedeutend schwerer. Trotzdem haben seit alters sich Kräfte geregt, um das Lesen von Dichtungen auch zu visuellem Genuß zu machen. Mag man das Anordnen der Verse zu bestimmten Figuren, wie es die Poeten der spätrömischen Kaiserzeit trieben, auch als wertlose Spielerei einschätzen, die kunstvoll ausgeführten Initialen und Illustrationen des Mittelalters deuten doch auf ein Streben nach visuellem Genießen der Poesie. Man will sehen, was man liest.

In neuester Zeit hat es nicht an Dichtern gefehlt, die selbst die abstrakte Buchstabenschrift als etwas innerlich dem Vorstellungsgehalt des Wortes Verwandtes zu erleben vermochten. So entsteht der Typus des Dichters, der nur am Schreibtisch dichten kann. So wissen wir z. B. von Victor Hugo, daß er niemals diktierte, niemals aus dem Gedächtnis reimte und nur im Schreiben schuf; denn er dachte, daß die Schrift ihre Physiognomie habe, und er wollte die Worte sehen. Th. Gautier, der ihn so genau kannte und verstand, bemerkt dazu: „Auch ich glaube, daß es besonders im Satz einen Rhythmus fürs Auge (rhythme oculaire) gibt. Ein Buch ist dafür gemacht,

gelesen und nicht mit lauter Stimme gesprochen zu werden." Dazu wird noch angemerkt: „Victor Hugo sprach niemals seine Verse, aber er schrieb sie und illustrierte sie häufig am Rande, als wenn er das Bedürfnis gehabt hätte, das Bild festzuhalten, um das entsprechende Wort zu finden."[1]) — Vielleicht stehen damit im Zusammenhang auch die Bestrebungen mancher modernen Dichter, die wie Dehmel, A. Holz und andere ihre Gedichte in ganz eigentümlichen Figuren anordnen. Auch das Bestreben, den Eindruck eines Gedichtes durch Buchschmuck zu verstärken, hat in diesem Vordringen des visuellen Typus seinen tieferen psychologischen Grund.

Stärker noch als der reinen Dichtung gegenüber macht sich der Kampf der Typen in der Schauspielkunst geltend. Es gibt Leute, die im Theater vor allem sehen, und solche, die vor allem hören wollen. Letztere heischen den Vers, wenn nicht gar Musik, also Oper, von der Schaubühne. Der rein visuelle Typus hat z. B. ganz konsequent zu einer Reliefbühne geführt, die — ebenso wie eine rein sensorische Malerei — die dritte Dimension möglichst ausschalten will, um ein sensorisch tunlichst leicht zu apperzipierendes Bühnenbild zu geben. Die Münchener „Malerbühne" war ein Versuch, freilich ein mißglückter, derartiges zu verwirklichen.

Daß auch die Dichter sich zuweilen ihres Typus klar bewußt sind, offenbart folgendes kleine Gespräch, das uns von Scribe und Légouvé, den Kompagnons im Dramenschreiben, überliefert ist: „Wenn ich eine Szene schreibe", sagte Légouvé zu Scribe, „so höre ich, Sie aber sehen. In jedem Satze, den ich schreibe, klingt die Stimme der sprechenden Person mir im Ohre. Vous, qui êtes le théâtre même, Sie sehen ihre Schauspieler vor ihren Augen gehen und gestikulieren; ich bin Hörer, Sie sind Zuschauer." — „Vortrefflich!" soll Scribe darauf ausgerufen haben. „Wissen Sie, wo ich mich befinde, wenn ich ein Drama schreibe? Mitten im Parterre!"

Die räumliche Zusammenfügung der optischen Eindrücke kann eine doppelte sein: eine zweidimensionale und eine drei-

1) Zitiert nach Ribot: Essai sur l'imagination créatrice. V. éd. Paris 1901. S. 157.

dimensionale, die fast immer eine „Verdinglichung", eine Substantialisierung der Eindrücke in sich schließt.

Bloß durch zweidimensionale Anordnung suchen die meisten Werke der ornamentalen Kunst zu wirken. Die Farbenkombination orientalischer Teppiche z. B. ist rein zweidimensional, sucht durch das bloße Nebeneinander der Farben ohne Tiefenwirkung dem Beschauer zu gefallen.

Indessen bedient sich auch die gegenständliche Malerei oft einer zweidimensionalen Zusammenordnung unter Verzicht auf die Tiefenwirkung. Es kann also die Verdinglichung auf zwei Dimensionen reduziert werden. Unter dem Gesichtspunkt der psychologischen Wirksamkeit angesehen, ist ein solches Verfahren natürlich ein starker Verzicht auf Wirklichkeitsnähe, bietet dafür aber den Vorzug der größeren Einheitlichkeit der Eindrücke. Aus diesem Grunde sind nicht bloß die Bilder frühzeitlicher Kunststufen (wie die ägyptische Malerei) zweidimensional, sondern auch in der modernen Kunst, vor allem unter dem Einfluß Japans kehrt diese Art des Malens wieder. Besonders alle „dekorative" Malerei, vor allem die Plakatkunst, verzichtet auf die Tiefenwirkung um der größeren, weil einheitlicheren Wirkung der sensorischen Farbeneindrücke willen.

8. DER SENSORISCHE FAKTOR IN DER GESAMTHEIT DES KUNSTGENIESSENS

Ich lehnte es zwar ab, als Psychologe dem sensorischen Typus seinen Anspruch auf einen, seiner Eigenart gemäßen Kunstgenuß irgendwie zu bestreiten, doch wird man in unbefangener Würdigung der Sachlage wohl urteilen müssen, daß das extrem sensorische Verhalten in der Regel weder eine natürliche Sache ist, noch jemals der Mehrzahl der Menschen genug tun wird. Konsequent durchgeführt, müßte es auf einen Säuglingsstandpunkt bringen; die Seele des Erwachsenen jedoch besteht nicht bloß aus Sinnesnerven, sondern sie will sich mit allen ihren reichen Funktionen in der Kunst betätigen. So wird es ein reiner Sensualismus in der Kunst niemals zur breiteren Wirkung bringen, zumal auch bei angeblich reinen Sensorikern stets assoziative, motorische und logische Funktionen mitspielen.

Von Einseitigkeiten abgesehen, wird man jedoch dem sensorischen Element, soweit es nicht alles zu sein behauptet, seine Bedeutsamkeit nicht verkümmern wollen. Fehlt es, so bleibt das Kunstgenießen trocken und abstrakt, und es kann daher ein Verdienst sein, gelegentlich in Reaktion gegen allzu assoziative oder logische Formen des Kunstgenusses das Recht der Sinne sogar im Übermaß zu verfechten. So verstanden, erhalten auch die erwähnten Einseitigkeiten ihren Sinn.

Literatur:

Karl Lange: Sinnesgenüsse und Kunstgenuß. 1903.
Richard Hamann: Der Impressionismus. 1907.
J. Meier-Gräfe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Beitr. zu einer neuen Ästhetik. 1904.
Derselbe: Der moderne Impressionismus. 1902.

IV. DIE MOTORISCHEN FAKTOREN DES KUNST-GENIESSENS

1. MOTORISCHE RESONANZ UND EINFÜHLUNG

Als zweiten Faktor der künstlerischen Apperzeption nannten wir oben die motorische Weiterleitung des Reizes, die „motorische" Resonanz. Sie wird in der Regel sehr wenig beachtet, weil die Bewußtseinsbeeinflussung, die davon ausgeht, wohl starke Gefühlstöne hat, über das Wesen der körperlichen Vorgänge selbst jedoch wenig aussagt. Trotzdem wäre es ein großer Fehler, die motorischen Faktoren des Kunstgenießens zu übersehen, denn sie sind von größter Bedeutung, sowohl für das geistige Ergreifen des Kunstwerkes wie für die Gefühlsresonanz dieses Erlebens.

Ganz unbeachtet sind übrigens, sobald man überhaupt mit einer psychologischen Analyse des ästhetischen Genießens begann, die diesem Umkreis zugehörigen Tatsachen nicht geblieben, sie sind meist nur unzureichend, nur im Hinblick auf die Gefühls- und Bewußtseinsseite, ohne Berücksichtigung der zugrunde liegenden, physiologisch-motorischen Erscheinungen und der zugehörigen kinästhetischen Erlebnisse behandelt. Vor allem die schon früher herangezogene Theorie der „Einfühlung" hat außer der bereits besprochenen Modifikation des Icherlebens in der Beobachtung jener Formen der Apperzeption, die ich auf die motorische Resonanz basiere, ihren Schwerpunkt. Wir werden die als Einfühlung bezeichneten Bewußtseinserlebnisse ebenfalls hier zu behandeln haben, geben ihnen jedoch in den motorischen Erlebnissen erst eine Basis, die sie in den psychophysischen Mechanismus einzuordnen gestattet.

Diese motorische Fundierung des Einfühlungserlebnisses wird auch nicht dadurch hinfällig, daß sich einige der führenden

Einfühlungsästhetiker sehr heftig gegen die Zulassung der motorischen Faktoren gesträubt haben.[1]) Gewiß handelt es sich nicht immer um real ausgeführte Bewegungen, sondern oft um „Bewegungsvorstellungen"; aber auch diese sind, wie ich später noch genauer zeigen werde, nicht bloß vorgestellte Bewegungen, sondern sie enthalten einen, wenn auch nicht ausgeführten realen motorischen Impuls.

Man muß nur die von den Einfühlungsästhetikern herangezogenen Tatsachen genau analysieren, um überall auf motorische Vorgänge im Subjekt zu stoßen.

Wenn „eine Säule emporzustreben" scheint, so ist es zunächst mein Auge, das emporstrebt. Daß ich dieses subjektive Gefühl in die Säule verlege, ist gar nicht so unerhört, wie die Einfühlungsästhetiker oft tun. Es ist nichts anderes, als wenn ich die Netzhautempfindung Grün in jenen Baum vor meinem Fenster verlege, also eine ganz allgemein-psychologische Tatsache. Daß aber die wirklichen Bewegungen die Grundlage dieser Erscheinungen sind, das zeigt bereits die Sprache. Diese nämlich redet immer in Bildern, die wirklichen körperlichen Bewegungen entnommen sind. Es liegt eine unfreiwillige Komik darin, wenn Lipps, der die Bedeutung dieser körperlichen Vorgänge mit der ihm eigenen brüsken Entschiedenheit zurückweist, immerfort dennoch in Bildern sprechen muß, die auf solchen körperlichen Bewegungen beruhen. Wenn die Einfühlungstheoretiker beständig von „Streben", „Drängen", „Sich-Aufrichten", „Auf- und Abwogen", „Sich-Ausdehnen" und in hundert anderen bildlichen Wendungen reden, so spielt die Sprache ihnen hier einen Streich. Gewiß meint Lipps diese Dinge alle „rein psychisch", es sind aber alles körperliche Bewegungen, die diesen Bildern zugrunde liegen. In der Sprache aber steckt ein gut Teil Psychologie, die aufgehäufte Erfahrung vieler Generationen, und diese triumphiert hier über die eigenwilligen Theoretiker. Mag diesen abstrakten Denkern

1) So Lipps: Archiv für systematische Philosophie VI. 3. ästhet. Literaturbericht. Volkelt: System der Ästhetik I. S, 164. Vgl. ferner M. Geiger: Beiträge zur Phänomenologie des ästhet. Genusses. 1913. S. 108ff.



auch das Bewußtsein der Herkunft dieser Gefühle verloren gegangen sein, die Sprache hält sie fest.

Wir werden also, wenn die Einfühlung nicht ein abstraktes, mit unsern sonstigen psychologischen Erkenntnissen unvereinbares Gebilde bleiben soll, ihre physischen Unterlagen aufdecken müssen. Diese aber finden wir in motorischen Prozessen.

2. DIE MOTORISCHE APPERZEPTION IM AUSSERÄSTHETISCHEN LEBEN

Die hier zu betrachtenden motorischen Körpervorgänge sind nicht bloß auf das ästhetische Erleben beschränkt, wenn sie auch in diesem zu besonderer Bedeutung gelangen. Es gibt keinerlei außerästhetische Apperzeptionen, in denen sie nicht ihre Rolle spielen, ja die sie nicht zum guten Teil sogar bedingen.

Wir müssen uns daher zunächst klarmachen, wie die seelische Verarbeitung äußerer Reize überhaupt vor sich geht. In jedem Augenblick nämlich wirkt eine große Anzahl von Reizen auf uns ein, die alle an die enge Pforte des Bewußtseins pochen. Aber es findet stets eine Auswahl statt, und zwar ist das auswählende Prinzip die motorische Weiterleitung. Nur diejenigen Reize treten ins Bewußtsein, die den Organismus zu einer motorischen Reaktion veranlassen. Das Wahrnehmen ist daher kein bloß passives Einströmenlassen, sondern ist ein aktives Stellungnehmen des Ich. Diese motorische Reaktion tritt ganz reflektorisch ein, ohne bewußte Innervation; im Gegenteil, sie ist erst die Ursache des Bewußtwerdens. Man muß die Sprache (auch die psychologische Terminologie) hier etwas korrigieren, denn sie ist irreleitend, wenn sie von Reaktion, Re-flex usw. spricht. Die Sekundärwirkung gilt nur in bezug auf die physiologische Reizung: vom Zentralbewußtsein aus gesehen (also dem Organ des Wahrnehmens) sind diese motorischen Erlebnisse nicht nachher, sondern vorher. Der Laie meint, er fixiere einen Gegenstand, nachdem er ihn mit Bewußtsein erblickt hat.[1]) In Wahrheit erblickt er ihn nur, weil er ihn fixiert. Er meint, er zucke bei einem Knall zusammen,

1) Für genauere Darstellung verweise ich vor allem auf Münsterberg: Grundl. d. Psychologie I und Bergson: Matière et Mémoire.

nachdem er ihn gehört habe, während er in Wahrheit ihn nur hört, weil er und nachdem er motorisch reagiert hat. Er meint, sein Herz klopfe, weil er aufgeregt sei, während er in Wahrheit aufgeregt ist, weil sein Herz klopft. Man muß sich daran gewöhnen, den Körper nicht als ein gleichgültiges Anhängsel an die Seele zu denken, sondern in ihm ein Instrument, und zwar ein mit ungeheurer Feinheit reagierendes Instrument, zu sehen, das für die Apperzeption der äußeren Eindrücke maßgebend ist. An Stelle der traditionellen Reihe:

(Reiz / Empfindung) → Wahrnehmung → motorische Reaktion

muß die andere treten:

(Reiz / Empfindung) → motorische Reaktion → Wahrnehmung.

Diese Anschauung von der Bedeutung der motorischen Faktoren für das geistige Leben tritt in schroffen Gegensatz zu dem in Deutschland herrschenden psychologischen Intellektualismus, der alles durch „Vorstellungen" erklären will. Jene hat ihre Hauptvertreter im Ausland, und erst allmählich erobert sie sich bei uns Boden. Trotzdem sind auch in Deutschland viele der ihr zugrunde liegenden Tatsachen bekannt, sie werden nur ein wenig anders gedeutet und nicht zu der prinzipiellen Bedeutung erhoben, wie das die gekennzeichnete Richtung tut, die ich durch die Namen Ribot, James, Münsterberg, Bergson hier kurz charakterisieren will. Für unsere Zwecke ist es einerlei, ob man die Lehre von dem sensoromotorischen Grundcharakter alles Seelenlebens in Bausch und Bogen annehmen will oder nicht; die meisten der von mir fürs ästhetische Leben herangezogenen Tatbestände behalten ihre Bedeutung, auch wenn man sie anders in die Gesamtheit des Seelenlebens einfügt. Immerhin scheint mir die hier entwickelte Lehre die beste Grundlage auch für die Deutung ästhetischer Erlebnisse zu bieten.

Die Lehre von der motorischen Weiterwirkung des Reizes ist basiert auf die biologische Grundtatsache des einfachen Reflexes. Alle organische Aktivität verläuft ja nach dem einfachen Grundschema reiz-motorischer Reflexe. Auf höheren Stufen kompliziert sich dies Grundschema außerordentlich infolge

des Dazwischentretens residuärer Faktoren, die den Reflex in seiner Richtung durch Einwirkung anderer motorischer Vorgänge korrigieren, die Tatsache der motorischen Reaktion als solche aber in keiner Weise aufheben. Diese motorischen Reaktionen verlaufen zum großen Teile innerkörperlich und sind daher von außen nicht wahrnehmbar, nur durch komplizierte Experimente aufzuzeigen. Da aber ergibt sich, daß die körperliche Reaktion nicht eine zufällige Begleiterscheinung des Wahrnehmungs- oder Denkaktes ist, sondern daß sie einen wesentlichen Bestandteil davon ausmacht, daß eine Apperzeption erst mit ihrer Unterstützung zuwege kommt. Vor allem die räumliche und zeitliche Anordnung der Reize, aber auch vieles andere kommt nur durch sie zustande.

Nehmen wir als Ausgangspunkt die Tatsache der motorischen Reaktion auf einen Reiz, so müssen wir hinzufügen, daß nicht eine beliebige Reaktion stattfindet, sondern daß der Organismus so vorgebildet ist, daß die Reaktionen „nützlich" sind. Man braucht dabei nicht an eine apriorische „Zweckmäßigkeit" zu denken, nur an eine solche, die sich dadurch herausgebildet hat, daß sich nützliche Reaktionen erhielten, solche, die keinen Wert hatten, unterblieben. Man kann also die motorischen Reaktionen nach ihrer spezifischen Nützlichkeit einteilen, und danach komme ich zu folgender Aufstellung, die zugleich illustrieren kann, was alles unter motorischer Reaktion zu begreifen ist.

Erstens unterscheide ich Auffassungsbewegungen, wozu alle diejenigen zu rechnen sind, die notwendig sind, damit der äußere Eindruck zur möglichst adäquaten Apperzeption gelange. Dahin rechne ich vor allem die Bewegungen der äußeren Organe, das Akkomodieren des Auges, die Einstellung des Ohres, des tensor tympani z. B., das Abtasten mit den Händen und Verwandtes.

Zweitens unterscheide ich Anpassungsbewegungen, d.h. solche Prozesse im Körper, die, ohne der speziellen Auffassung zu dienen, doch den gesamten Körper zu dem Eindruck in eine adäquate Beziehung bringen. Zu diesen Bewegungen rechne ich vor allem die vasomotorischen Vorgänge, d. h. die Atmungs- und Zirkulationsprozesse, die in der Hauptsache unserer Willkür entrückt sind, also sich rein reflektorisch voll-

ziehen. Ferner gehören dazu die Anpassungen des körperlichen Gleichgewichts, die ebenfalls oft wenig ins Bewußtsein dringen und doch wichtig sind für die Wahrnehmung.

Drittens unterscheide ich Nachahmungsbewegungen, d.h. solche, bei denen eine äußere Gegebenheit von uns unbewußt oder bewußt nachgeahmt wird. Anregung dafür geben natürlich in erster Linie wirkliche menschliche Bewegungen und Haltungen, aber es werden auch nichtmenschliche Gegebenheiten von uns analogisch „nachgeahmt“.

Ich möchte jedoch noch eine vierte Gruppe, die Ableitungsbewegungen, unterscheiden, die dadurch, daß sie von andern auf gewisse Gemütszustände zurückbezogen werden, zu „Ausdrucksbewegungen“ werden. Über diesen Namen wird noch zu sprechen sein. Ich nenne hier nur einige charakteristische Formen dieser der Abreaktion eines Gemütszustandes dienenden Bewegungen, die auch beim Kunstgenießen vorkommen: das Lachen, das Weinen, das Erschauern, die „Gänsehaut“ usw.

Natürlich ist zuzugeben, daß die hier unterschiedenen Gruppen nicht immer haarscharf zu trennen sind. So kann man manche Anpassungsbewegungen auch als Auffassungs- oder Ableitungsbewegungen ansprechen, auch kann man, wie ich zeigen werde, in den Nachahmungsbewegungen ebenfalls eine Form der Auffassungsbewegungen sehen. Das sei zugegeben! Doch erscheint es mir wertvoll, zunächst einmal einen möglichst gegliederten Überblick über die Hauptarten der im Apperzeptionserlebnis eingehenden Bewegungen zu geben.

Noch ein Bedenken wäre zu erwähnen. Von manchen Psychologen wird behauptet, es handle sich bei den meisten hier erwähnten Prozessen gar nicht um wirkliche Bewegungen, sondern um „Bewegungsvorstellungen“. Sie stützen ihre Meinung darauf, daß vielfach jene Bewegungen nicht wirklich in der Selbstbeobachtung zu konstatieren seien, daß man sich nachweislich ganz ruhig verhielte. Nun ist gewiß nicht zu bestreiten, daß viele Leute in der Tat sehr passiv veranlagt oder durch Hemmungen soweit gelangt sind, jede sichtbare Bewegung zu unterdrücken, aber Ansätze von wirklichen Bewegungen finden sich auch bei ihnen. Der Begriff der „Bewegungsvorstellung“ ist überhaupt sehr widersprüchlich. Soll

er heißen, daß das sichtbare Bild der Bewegung reproduziert wird oder die kinästhetischen Empfindungen? Im ersten Falle hätten wir es mit einer visuellen, aber keiner motorischen Vorstellung zu tun, und zudem ist bei den meisten der hier herangezogenen Bewegungen eine visuelle Reproduktion gar nicht möglich. Andrerseits scheint es mir sehr fraglich, ob kinästhetische Empfindungen überhaupt reproduzierbar sind, ohne entsprechende Innervationen. Ich neige vielmehr zu der auch durch Ribot und andere vertretenen Ansicht, daß die Bewegungsvorstellung eine angedeutete oder beginnende wirkliche Bewegung sei. Den von Bärwald konstatierten Unterschied zwischen Vorstellungsmotorikern und Empfindungsmotorikern würde ich also nur als Gradunterschied gelten lassen, insofern die Vorstellungsmotoriker ihren Innervationen nur sehr geringe Betätigung lassen. Aber zugeben müssen wir in der Tat, daß auch die Andeutung, ja eine symbolische Abkürzung genügt, was am besten bei einer Analyse des „inneren Sprechens" erkannt wird, das meist sehr summarisch verfährt. Im übrigen wird erst das genauere Studium der einzelnen Bewegungsarten den Charakter der Motorik tiefer enthüllen.

Literatur (auch zu den folgenden Paragraphen):

R. Bärwald: Zur Psychologie der Vorstellungstypen, mit besonderer Berücksichtigung der motorischen und musikalischen Anlage. 1916.
G. Ballet: Die innerliche Sprache. 1890.
H. Bergson: Matière et Mémoire. 1896.
J. Cohn: Zusammenwirken des akustisch-motorischen und des visuellen Gedächtnisses. Zeitschr. f. Psychologie 15.
G. Finbogason: L'Intelligence sympathique. 1913.
R. Dodge: Die motorischen Wortvorstellungen. 1898.
Goldstein: Über Aphasie. Beiheft zur „Medizin. Klinik". 1910.
W. James: Principles of Psychology. 1890.
Lehmann und Hansen Über unwillkürliches Flüstern.
H. Münsterberg: Grundzüge der Psychologie I. 1904.
R. Müller-Freienfels: Das Denken und die Phantasie. 1916.
E. Meumann: Vorlesungen zur Einführung in die experim. Pädagogik. 2. Aufl. 1911—1913.
P. Näcke: Neurol. Zentralblatt 29.
L. Pfeiffer: Über Vortellungstypen. 1907.
G. Saint-Paul: Le Langage intérieure et les paraphasies. 1904.
J. Ségal: Archiv für die ges. Psychol. XII.

3. AUFFASSUNGSBEWEGUNGEN

Unter den Auffassungsbewegungen begreife ich alle diejenigen Bewegungen, die dazu dienen, das Organ an die Besonderheit des Reizes anzupassen. Trifft ein Lichtreiz das Auge, so zieht sich sofort, der Intensität des Reizes entsprechend, die Iris zusammen, eine Akkommodation der Linse tritt ein. Ebenso finden auch im Ohre, dem Grade des Reizes entsprechend, Einstellungen des tensor tympani usw. statt. Alle derartigen Vorgänge haben den Nutzen, daß sie gestatten, den Reiz besser zu apperzipieren, ja sie ermöglichen in den meisten Fällen erst die adäquate Reizaufnahme.

Eine solche Organbewegung findet jedoch nicht bloß der Intensität des Reizes gegenüber statt, sondern auch gegenüber seiner Lokalisation. Das Auge stellt sich so ein, daß der lebenswichtige Reiz in den Fokalpunkt gelangt, es wendet sich auch der Kopf so, daß das Ohr einen Ton möglichst günstig aufzunehmen vermag, und ermöglicht so die räumliche Einordnung der Reize.

Auch das Nacheinander einzelner Reizaufnahmen wird durch Bewegungen ermöglicht. Das Auge „gleitet" einer Linie entlang, „durchläuft" eine Fläche, um aus dem Nacheinander einzelner Eindrücke eine Gesamtheit aufzubauen. Die zeitliche Reihenfolge von akustischen Lauteindrücken hängt ebenfalls mit der motorischen Resonanz aufs engste zusammen. Jeder Musiker weiß, wie stark alles Rhythmusgefühl durch motorische Reaktionen bedingt ist.

Besonders wichtig ist die motorische Resonanz aber für alle jene Wahrnehmungsakte, die zur Verdinglichung, zur Substanzialisierung der Sinneseindrücke führen. Dazu gehört vor allem die Wahrnehmung der dritten Dimension. Daß diese aufs engste mit motorischen Akten unseres Körpers zusammenhängt, wird auch von solchen Autoren zugegeben, die weit von der prinzipiellen Anerkennung des Motorischen als grundlegenden Faktors im Seelenleben entfernt sind. Alles Tiefensehen kommt wesentlich durch motorische Akte zustande.

Damit sind natürlich nur einige Beispiele der motorischen Erfassung äußerer Gegebenheiten genannt. Ich erwähne noch

alle Größen- Höhen- und Entfernungsschätzungen. Doch mag das genügen, da nicht alle für das ästhetische Erleben in Betracht kommen.

4. ANPASSUNGSBEWEGUNGEN

Zu denjenigen Bewegungen, die, ohne der speziellen Reizaufnahme zu dienen, den gesamten Körper zu der durch die Reizeinwirkung entstehenden Veränderung in Beziehung setzen, gehören vor allem die vasomotorischen Prozesse. Denn es pflegt eine starke Reizung der Sinnesorgane sofort das Herz und die Atmung in lebhaftere Tätigkeit zu setzen. Die Beobachtungen in den psychologischen Laboratorien haben eine ganz außerordentlich feine Reaktionsfähigkeit der vasomotorischen Tätigkeit festgestellt. Jeder Eindruck beeinflußt Zirkulation und Respiration. Für rhythmische Eindrücke, für Gerüche, für Geschmäcke und vieles andere liegen exakte, wenn auch noch nicht ausreichende Beobachtungen vor.

Auch alle diejenigen Bewegungen, die das Gleichgewicht alterieren oder wiederherstellen, sind von hoher Bedeutung für die Wahrnehmung. Das Lotgerechte einer Linie, bzw. ihre Abweichungen vom Lote erfahren wir durch Reaktion des Gleichgewichtssinnes, durch Anpassungen, die sich unwillkürlich vollziehen und unser ganzes Bewußtsein durchdringen. Schon alle vorher genannten Auffassungsbewegungen bleiben ja nicht auf das Sinnesorgan allein beschränkt, sondern erfordern jeweilig eine, wenn auch oft minimale Anpassung des gesamten Körpers. Alles derartige kommt gewiß nicht gesondert ins Bewußtsein, aber es beeinflußt dennoch die Stimmung. Denn die motorischen Vorgänge dieser Art pflegen nicht als solche bewußt zu werden, sondern nur als vage, aber wesentliche Komponenten in das Gesamtbewußtsein einzugehen, wobei zu bedenken ist, daß ja auch die Vorgänge in den sensorischen Organen nicht als solche ins Bewußtsein treten, wir also eine Netzhautreizung nicht als Netzhautreizung, sondern als Empfindung „Rot" z. B. erleben. Gerade der Umstand, daß die Selbstbeobachtung über die motorischen Vorgänge so wenig aussagt, zeigt, wie fest sie sich in den Gesamtprozeß einfügen.

5. NACHAHMUNGSBEWEGUNGEN

Daß uns wahrgenommene Bewegungen ganz unmittelbar zur Nachahmung veranlassen, ist so bekannt, daß man sogar von einem Nachahmungstrieb gesprochen hat. Nun besteht ein solcher als gesonderte seelische Funktion gewißlich nicht. Es ist jedoch bereits beim kleinen Kinde zu beobachten, daß es physiognomische Bewegungen und Gesten nachahmt, und zwar ist das darin biologisch begründet, daß es infolge dieser Nachahmung das Seelenleben des anderen „versteht", d. h. in sich selbst ein ähnliches Erleben erzeugt, wie es dasjenige ist, das im andern jene Bewegungen veranlaßt hat. „... dem dreijährigen, dem fünfjährigen Kind werden die meisten Wahrnehmungen erst dadurch zum Besitz der Seele, daß sie in Bewegung, in Eigentätigkeit umgesetzt werden. Der optische Eindruck von Vorgängen, der akustische von gehörten Geräuschen und Sprachäußerungen entläd sich sofort in Nachahmungen."[1])

Unter denjenigen Bewegungen nun, die der Nachahmung unterliegen, sind von besonderer Bedeutung jene, die man gewöhnlich als Ausdrucksbewegungen bezeichnet. Daß der Name „Ausdrucksbewegungen" das Wesen dieser Vorgänge höchst ungenügend bezeichnet, ist eine in der neueren Psychologie immer deutlicher hervortretende Tatsache, auf die in diesem Buche noch öfter zurückzukommen sein wird. Hier interessiert uns nur der wichtige Umstand, daß wir durch Nachahmung dieser „Ausdrucksbewegungen", sei sie auch nur andeutend, in fremdes Seelenleben einzudringen vermögen. Besonders in der neueren französischen Psychologie ist aufs nachdrücklichste darauf hingewiesen worden, daß wir fremdes Seelenleben nur insoweit und nur dadurch „verstehen", als wir es selber motorisch nacherleben. Selbst wenn man die James-Lange-Ribotsche Lehre, daß die sog. Ausdrucksbewegungen das Wesen der Gefühlserlebnisse, vor allem der Affekte ausmachten, nicht im ganzen Umfang annimmt, wird man nicht abstreiten können, daß wir durch Nachahmung fremder Ausdrucksbewegungen das fremde Seelenleben gleichsam in uns übernehmen. Lassen wir uns durch das Lachen anderer anstecken, ge-

1) W. Stern: Psychol. d. frühen Kindheit. 1914. S. 121.

raten wir selber in vergnügte Stimmung; ahmen wir die Haltung eines Zornigen nach, ändert sich unsere Stimmung zur Zornmütigkeit hin usw. Die Nachahmung wird so zu einem wichtigen Mittel des Verständnisses für fremdes Seelenleben.

Indessen nicht nur zur Erkenntnis fremder Gefühlszustände, auch zur Unterstützung gegenständlicher Apperzeption, können die Nachahmungsbewegungen dienen. Der Wiener Arzt S. Stricker hat das Verdienst, das am entschiedensten betont zu haben. Ich lasse ihn zunächst selbst sprechen: „Wenn ich mich in der geeigneten körperlichen Verfassung in einiger Entfernung von einem Exerzierplatz so aufstelle, daß ich die exerzierende Truppe bequem beobachten kann, ohne aber die Kommandoworte zu verstehen, so werde ich mir gewisser Muskelgefühle so lebhaft bewußt, als würde ich selbst unter dem Kommando stehen und bestrebt sein, demselben Folge zu leisten. Wenn die Truppe marschiert, begleite ich sie taktmäßig mit Gefühlen in meinen Unterextremitäten, wenn sie Armschwenkungen vornimmt, habe ich ziemlich intensive Muskelgefühle in den Oberarmmuskeln; wenn die Truppe kehrt macht, so habe ich die Gefühle im Rücken.“ (Studien über Bewegungsvorstellungen S. 21.) In seiner Anwendung derartiger Beobachtungen und seiner Einschätzung des Motorischen für die Apperzeption geht Stricker sogar soweit, daß er die Wahrnehmung von Tönen mit Bewegungen des Larynx in Beziehung setzt.

Dem Laien erscheint es zunächst paradox, daß eine Nachahmung der Wahrnehmung solle dienen können. Er meint, die Wahrnehmung müsse der Nachahmung naturgemäß vorausgehen. Freilich ahnt er in der Regel gar nicht die große Kompliziertheit des Apperzeptionsaktes, der ein Herausheben bestimmter Gegebenheiten aus einer Fülle von Möglichkeiten ist; eben dieser Heraushebung aber dient die Nachahmung, die motorische Betätigung ist eine Verstärkung, die jene Heraushebung erst ermöglicht. Man muß eben die Reihenfolge der einzelnen Glieder der Apperzeption so umstellen, wie ich es oben zeigte. Dann wird das, was nach der einen Seite Nach-ahmung ist, nach der anderen Seite zur Vor-ahmung, d. h. zu einem Mittel der Erkenntnis.

6. ABLEITUNGS- UND UMSETZUNGSBEWEGUNGEN

Dieselben Bewegungen, die wir beim andern als „Ausdrucksbewegungen" wahrnehmen und nachahmend verstehen, entstehen auch im Subjekt und sind von diesem aus gesehen zunächst „Ableitungsbewegungen", können aber, insofern sie von andern verstanden werden, auch Ausdrucksbewegungen heißen. Doch möchte ich diese Bezeichnung am liebsten nur für diejenigen vorbehalten, die der Willkür unterstellt sind. Denn wenn Wundt die Ausdrucksbewegungen biologisch durch ihren sozialen Wert erklären will, so unterschiebt er hier ein teleologisches Moment als Grund, das in Wahrheit erst eine Wirkung ist. Denn unsere Ausdrucksbewegungen entstehen nicht darum in uns, weil sie einem Zweck entsprächen, sondern, nachdem sie entstanden waren (als Abreaktionen), haben sie sich zweckmäßig für manche Fälle erwiesen und haben sich daher durchgesetzt und sind kultiviert worden. Man darf jedoch nicht übersehen, daß für viele Fälle auch die Unterdrückung des „Ausdrucks" lebenswichtig ist, so daß man mit der teleologischen Ausdeutung zurückhaltend sein muß.

Tatsache jedoch ist, daß jeder stärkere Reiz auf unsere motorischen Nerven wirkt, und daß er, sofern diese Wirkung sich nicht in den beschriebenen Auffassungs- und Anpassungsbewegungen erschöpft, eine Abreaktion nach außen braucht. Es gehören dazu alle die bekannten Erscheinungen des Stutzens, des Zusammenfahrens, der Abwehrhaltung, der Zuneigung (wörtlich zu nehmen) usw. Wir haben hier nicht die Frage zu erörtern, wieweit es sich um bloße Abreaktionen oder wieweit es sich um stereotyp gewordene Zweckakte, d. h. Umsetzung in neue Tätigkeit handelt: hier interessiert uns nur deren Bedeutung für die Apperzeption. Diese darf ja keineswegs als rein intellektueller Akt angesehen werden, sondern ist ein Stellungnehmen des gesamten Ichs. Ich apperzipiere eine gefährliche Schlange, die über meinen Weg kriecht, noch nicht, wenn ich bloß eine „Vorstellung" davon habe, sondern erst dann, wenn ich stutze, zurücktrete, Angriffsstellung einnehme. Diese Ableitungs- und Umsetzungsakte kommen also im praktischen Leben ebenfalls zur Apperzeption hinzu, gehören ebenfalls zur motorischen Resonanz.

Zu den Ableitungs- und Umsetzungsakten gehört auch die Sprache. Sie ist zunächst, als Gefühlsinterjektion, bloße Ableitung, wird später aber durch konventionelle Ausbildung zur zweckmäßigen Umsetzung und dient als solche nicht bloß der Mitteilung an andere, sondern vor allem auch der Fixierung des eignen Erlebens. Das Wort ist speziell für die Begriffsbildung keine äußerliche Begleiterscheinung, sondern der feste Kern, um den sich die Bedeutungen wie Ausstrahlungen herumgruppieren. Es gibt gewiß ein Denken ohne Sprechen, indessen verläuft das meiste, was wir denken, auf den gebahnten Wegen der Sprache. Wie sehr der motorische Sprechakt für die Apperzeption von Wichtigkeit ist, zeigt sich vor allem beim Lesen. Wenn wir ein Buch für uns lesen, sprechen wir wenigstens andeutend in der Regel mit, und die Apperzeption wird sehr erschwert, wenn wir alle Bewegungen unterdrücken. Auch das Schreiben kann eine starke Apperzeptionshilfe sein: man kann sich zum exakten Auffassen schwieriger Stellen bringen, indem man sie abschreibt usw.

Diese Beispiele mögen genügen, um die Wichtigkeit der Ableitungs- und Umsetzungsbewegungen für die Apperzeption zu belegen. Sie sind zwar zeitlich später als die Perzeption, wirken aber zurück und verschmelzen bei der Raschheit des ganzen Prozesses doch in eins mit der Gesamtheit, d. h. werden wesentliche Komponenten der Apperzeption.

7. DIE MOTORISCHEN VORGÄNGE UND DAS BEWUSSTSEIN

Es bleibt nun noch eine, und zwar die schwierigste Frage des ganzen Problemkreises zu lösen: die nach der Wirkung der motorischen Akte im Bewußtsein.

Daß uns die Bewegungen zum großen Teil als solche gar nicht bewußt werden, ist bereits erwähnt worden. Höchstens durch Reflexion oder indirekte Beobachtung können wir feststellen, daß Herzschlag und Atmung sich geändert haben, daß unser Gleichgewicht allerlei Modifikationen erfahren hat, daß wir Augenbewegungen ausgeführt haben, um eine Entfernung abzuschätzen, daß wir eine Geste innerviert haben, um einen fremden mimischen Ausdruck zu verstehen. Gewiß werden

manche Bewegungen durch kinästhetische Empfindungen uns auch als solche bewußt, für die meisten jedoch haben wir ein solches gesondertes Bewußtsein nicht.

Andererseits können sie auch nicht ganz unbewußt bleiben, sonst wären sie für das Bewußtsein und damit auch für den ästhetischen Genuß belanglos. Man hat deshalb angenommen, sie träten nicht als gesonderte Erlebnisse ins Bewußtsein, sondern nur als ganz diffuse Teilkomponenten eines Gesamterlebens. Und zwar haben viele Autoren das Bewußtwerden der Bewegungen ohne weiteres mit den Gefühlen gleichgesetzt. Es ist das der Grundgedanke der bekannten James-Lange-Ribotschen Gefühlslehre, daß das Wesen der Gefühle und Affekte in den diffusen kinästhetischen Empfindungen motorischer Vorgänge, vor allem der „Ausdrucksbewegungen", zu suchen sei. Besonders die paradoxe Zuspitzung von James ist berühmt geworden, der erklärt, wir weinten nicht, weil wir traurig seien, sondern weil wir weinten, seien wir traurig. Gerade diese Formulierung hat die ganze Lehre weit unwahrscheinlicher wirken lassen, als sie in Wahrheit ist.

Ich kann hier natürlich nicht die weitverzweigte und teils recht erbittert geführte Diskussion dieser Fragen aufrollen; ich will nur kurz meinen eignen Standpunkt klarstellen, soweit er zum Verständnis der spezifisch kunstpsychologischen Darlegungen notwendig ist. Da scheint mir zunächst über allen Zweifel festzustehen, daß zwischen Bewegungen und Gefühlen ein sehr naher Zusammenhang existiert, der nicht so ist, wie die alte Lehre annahm, daß die Ausdrucksbewegungen eine bloße „Folge" der Gefühle seien. Der Zusammenhang ist viel enger, und besonders für die vasomotorischen Prozesse kann man annehmen, daß wir in ihnen in der Tat die physiologische Basis des Gefühlslebens zu sehen haben. Weit schwieriger ist die Frage, ob sich die Gefühle ohne weiteres als Verschmelzungen kinästhetischer Empfindungen ansehen lassen. Hier möchte ich vorsichtig sein und unter Hinweis darauf, daß wir auch kinästhetische Empfindungen haben, die deutlich von Gefühlen unterschieden sind, mich lieber für Störrings Lösung entscheiden, der die Gefühle als Begleiterscheinungen der kinästhetischen Empfindungen ansieht. Danach sind diese nicht

die Gefühle selbst, wohl aber sind sie die Erreger der Gefühle und Affekte. Die Bewegungen entsenden also ins Bewußtsein zunächst kinästhetische Empfindungen, die ihrerseits von emotionalen Zuständen begleitet sind. Nicht immer ist bei dem diffusen Charakter dieser Erlebnisse jene Scheidung deutlich zu vollziehen, sie muß aber theoretisch gemacht werden.

Prinzipiell unterscheide ich jedenfalls kinästhetisches Empfinden und Emotionalität, gebe allerdings zu, daß sie vielfach schwer zu sondern sind. In diesem Kapitel lege ich den Hauptnachdruck auf den Nachweis der motorischen Vorgänge als solcher und ihrer kinästhetischen Komponente, während ich die Gefühle für sich in einem späteren Kapitel behandele. Doch ist nicht zu vermeiden, daß hier manches vorweggenommen wird, was auch ins Gebiet des emotionalen Lebens übergreift.

Literatur:

Die gesamte Literatur über die James-Langesche Affekttheorie bei M. Kelchner: Sammelreferat über den gegenwärtigen Stand der Erörterung einiger Grundprobleme der Gefühlspsychologie. Archiv f. d. ges. Psychol: XVIII. Ferner:
Lagerborg: Das Gefühlsproblem. 1905.

D'Allonnes: Journal de psychol. norm. et pathol. III, IV, V.
E. Becher: Zeitschr. f. Psychologie IL.
— —: Archiv f. d. ges. Psychologie XV.
Berger: Über die körperl. Äußerungen psych. Zustände.
Brahn: Experim. Beiträge zur Gefühlslehre. Phil. Studien XVIII.
François-Franck: Leçons sur l'Expression des Emotions. Cours du Collège de France. 2ième sem. 1900.
— —: Bull. de l'Instit. gén. de Psychologie. 1906.
W. James: What is an emotion Mind IX. 1884.
— —: The physical Basis ot Emotion? Psych. Rev. I. 1894.
C. Lange: Über Gemütsbewegungen. 1885.
Lehmann. Die Hauptgesetze des menschl. Gefühlslebens. 1892.
—: Die körperl. Äußerungen psych. Zustände. 1900 ff.
Meumann: Zur Frage der Sensibilität innerer Organe. Archiv f. die ges. Psychol. IX.
—: Archiv f. d. ges. Psych. XIV, XVI.
Müller-Freienfels: Zur Psychologie und Biologie der Gefühle. Naturw. Wochenschr. 1917.
— —: Die physiol. Korrelate von Lust und Unlust. Ebenda 1918.
Nakashima: American Journal of Psychol. XX.

Ribot: La Psychologie des Sentiments. 7ième éd. 1908; deutsch 1905.
—: Problème de psychologie affective. 1910.
Sergi: Dolore e piacere. 1894.
—: Zeitschr. f. Psychologie XIV.
Sherrigton: Experiments of the Value of Vascular and Visceral Factors of the Genesis of Emotions. Proceedings of the Royal Society of London. Vol. 64.

8. DIE BELEBUNG

Die motorische Apperzeptionsweise hat jedoch noch einige Besonderheiten, die ebenfalls im außerästhetischen Leben zu beobachten sind, die jedoch in der Kunst zu ganz besonderer Bedeutung gelangen.

Es ist bereits gesagt, daß das motorische Apperzipieren sein eigenstes Gebiet in der Wahrnehmung von Bewegungen hat. Einen fliegenden Vogel, einen laufenden Menschen, einen geworfenen Stein können wir genauer nur dann wahrnehmen, wenn wir sie mit Auffassungsbewegungen begleiten oder durch Nachahmungsbewegungen ihre Bewegungen uns verdeutlichen.

Nun üben wir jedoch die motorische Apperzeption nicht bloß bewegten Gegenständen gegenüber aus, sondern auch ruhenden. Das Eigentümliche dabei ist, daß dann die tatsächlich ruhenden Gegenstände von uns infolgedessen als bewegt erlebt werden. Indem wir den Blick an einem Baume emporsenden und sich in die Wipfelkrone verlieren lassen, scheint dieser Baum vor unseren Augen zu wachsen, sich in die Höhe zu recken und sich in seinen Ästen auseinanderzulegen. Indem wir den Blick eine weite Chaussee entlang gleiten lassen, scheint sich diese Chaussee vor unseren Augen zu dehnen, sich zu strecken und in die Ferne zu bewegen. Die Plastik eines tanzenden Fauns scheint uns nicht stillzustehen, sondern wirklich zu tanzen. Nur so ist es überhaupt möglich, daß dargestellte Bewegung nicht als erstarrte Grimasse, sondern als lebendige Bewegung wirkt. Es war deshalb eine richtige Bemerkung Lessings, daß der große Künstler gut tut, nicht den letzten Akt einer Handlung, sondern gleichsam den vorletzten festzuhalten, damit für die Phantasie des Beschauers noch etwas übrig bleibt und so ein Nacheinander, das im Moment in ein Nebeneinander zusammengedrängt ist, doch wieder als Nacheinander apperzipiert wird.

Wir nennen diesen Vorgang, daß wir instinktiv geneigt sind, äußere Bewegungen analog unserer eigenen Erfahrung als „Leben“ auszudeuten, was am besten bei Kindern zu beobachten ist, die Belebung. Auch auf diese Tatsache haben die Einfühlungstheoretiker mit Nachdruck hingewiesen, ohne sich der motorischen Basierung hinreichend bewußt zu werden.

9. DIE ÄSTHETISCHE BEDEUTUNG DES MOTORISCHEN ERLEBENS

Ich habe bisher die Bedeutung der motorischen Vorgänge für die allgemeine, außerästhetische Apperzeption besprochen. Da die ästhetische Apperzeption nur ein Sonderfall jener ist, so gilt alles, was für jene gilt, auch für diese. Ja, es gilt in besonderem Grade, da hier die Funktion des Erlebens als solche die Hauptsache ist, nicht ein äußerer Zweck, für den die Apperzeption nur Mittel ist. So wird das Erleben in allen seinen Elementen tunlichst ausgekostet, man hat Zeit, es vollständig ausschwingen zu lassen, dabei zu „verweilen“, und gerade die motorischen Faktoren, die sonst nur sehr rudimentär auftreten, kommen zu voller Auswirkung.

Man hat deshalb im motorischen Erleben nicht bloß einen Teil, nein sogar das Wesen des ästhetischen Erlebens überhaupt sehen wollen. Es ist besonders Karl Groos gewesen, der aufs nachdrücklichste der „körperlichen Resonanz“ eine wesentliche Bedeutung fürs Kunstgenießen überhaupt zugeschrieben hat. Er führt den Begriff der „inneren Nachahmung“ ein, den ich terminologisch für zu eng halte, da er — worin übrigens auch Groos übereinstimmt — das mit umfaßt, was ich als Auffassungs- und Anpassungsbewegungen von den besonderen Nachahmungsakten unterschieden habe.

Soweit wie Groos vermag ich jedoch, bei aller Würdigung der motorischen Tatsachen, nicht zu gehen. Auch die sensorischen, assoziativen und rationalen Faktoren können ihren ästhetischen Wert haben. Indessen müssen wir anerkennen, daß in der Tat für viele Menschen die motorischen Erlebnisse die stärkste ästhetische Wirkung haben, ferner, daß es Kunstwerke gibt, die sich nur dem motorischen Genießen erschließen, und drittens, daß für die meisten Menschen eine Beteiligung motorischer

Akte dem Kunstgenießen eine größere Lebendigkeit und Frische zu verleihen vermag.

Es wäre nun der Fall denkbar, daß man die von Groos und verwandten Denkern herangezogenen Tatsachen durchaus zugibt, daß man jedoch einwendet, sie fänden sich nur bei einem bestimmten Typus von Menschen, den der Psychologie auch sonst bekannten Motorikern. Und zwar wird man zur Stütze dieser Behauptung darauf hinweisen, daß sehr viele Menschen an sich keinerlei motorisches Nacherleben konstatieren können. Dem möchte ich zunächst erwidern, daß die Tatsache, daß viele Leute nichts von ihren motorischen Erlebnissen wissen, kein Beweis für deren Nichtvorhandensein ist. Nur wer selbst eingehend sich mit der psychologischen Analyse des eigenen Kunsterlebens und des fremder Persönlichkeiten beschäftigt hat, ahnt, wie schwer solche Untersuchungen sind, und wie wenig die meisten Menschen über das Bescheid wissen, was in ihrer eigenen Seele und in ihrem eigenen Körper vor sich geht. Bei sehr vielen Leuten, die auf die erste Frage verneinend antworten, genügt übrigens eine genauer formulierte Anregung der Selbstbeobachtung, um sie bald zu allerlei Feststellungen zu führen, die die Beteiligung motorischer Tatsachen erweisen. Natürlich wird der Befragende jede Suggestivwirkung ausscheiden müssen; aber auch dann ergibt die Analyse meist positive Ergebnisse. Fügt man hinzu, daß die motorische Betätigung des Körpers auch geübten Beobachtern kaum durch Selbstanalyse allein, nur mit Hilfe von Experimenten und komplizierten Apparaten nachzuweisen ist, so kann nicht wundernehmen, daß viele Leute nichts von ihren motorischen Erlebnissen ahnen.

Trotzdem ist eine bedeutende Gradverschiedenheit in der motorischen Apperzeptionstätigkeit unabweisbar, und man kann durchaus zugeben, daß es einen motorischen Typus gibt, der in weit höherem Grade als andere Menschen motorisch erlebt. Es bleibt aber auch dann nur ein Gradunterschied, nicht ein Wesensunterschied. Denn längst hat die Psychologie eingesehen, daß es ausschließliche Motoriker so wenig gibt wie ausschließlich Visuelle oder Auditoriker. Der Motoriker ist nur durch ein Überwiegen motorischer Erlebnisse gekenn-

zeichnet, die bei anderen Typen nur weit schwächer und weniger deutlich erkennbar auftreten, aber niemals ganz fehlen.

Man kann auch keineswegs sagen, daß der Motoriker nun für das Kunstgenießen im allgemeinen eine ganz besondere Befähigung mitbrächte. Er ist nur für solche Kunstwerke besonders empfänglich, von denen starke motorische Impulse ausgehen, was in der Regel auf die besondere motorische Verfassung des Künstlers zurückzuführen ist.

Denn natürlich finden sich nicht nur unter den Kunstgenießenden, es finden sich auch unter den Schaffenden motorisch besonders veranlagte Menschen, und es ist leicht einzusehen, daß sich das auch in ihrer Kunst aufs klarste aussprechen wird. Daß solche Werke einem vorwiegend visuell oder auditorisch veranlagten Menschen wenig zu sagen haben, spricht so wenig gegen ihren Wert, als es gegen den Wert eines vorwiegend auf Farben gestellten Gemäldes spricht, wenn es farbenunempfindlichen Menschen stumm bleibt.

Danach ist uns vorgezeichnet, wie wir bei unseren Untersuchungen vorzugehen haben. Wir werden uns vor allem, um die Art des motorischen Kunstgenießens kennenzulernen, an möglichst ausgeprägte Motoriker halten, da diese naturgemäß am besten imstande sind, die motorischen Phänomene an sich zu beobachten. Diese Beobachtungen dürfen wir jedoch nicht ohne weiteres auf alle anderen Menschen übertragen, sondern wir werden darin nur besondere Steigerungen sehen, die gradweise abgeschwächt auch bei anderen Menschen mitspielen. Es wird sich dabei auch ergeben, welche Kunstformen von motorisch Genießenden bevorzugt werden, und wir dürfen von hier aus auch Rückschlüsse auf den Zusammenhang solcher Kunstformen mit der psychologischen Verfassung der Schaffenden machen.

10. DAS MOTORISCHE GENIESSEN VON RAUMFORMEN

Die motorische Apperzeption erstreckt sich zunächst auf die Raumformen. Und zwar werden sowohl zweidimensionale wie dreidimensionale Raumformen so apperzipiert.

Raumformen in zweidimensionaler Ausdehnung sind vor allem die Linien, die als „Konturen" auch die Flächen

umgrenzen. Sie werden so apperzipiert, daß das Auge, wie man sagt, sie „abtastet“.

Die besten Analysen für das motorische Genießen linearer Kunstwerke finden sich in einem Aufsatz von Vernon Lee und Armstruther Thompson, zwei englischen Ästhetikerinnen, die beide ausgesprochen motorisch veranlagt sind. Die Autoren beschreiben ihre Gefühle, wie sie sich bei ihnen gelegentlich der Betrachtung eines Stuhles einstellen: „Beim Sehen dieses Stuhles treten Bewegungen der beiden Augen, des Kopfes, des Brustkastens und Gleichgewichtsbewegungen im Rücken ein. — Der Stuhl ist ein zweiseitiger Gegenstand; infolgedessen sind beide Augen in gleicher Weise tätig. Sie treffen die beiden Beine des Stuhles am Boden und gleiten an beiden Seiten gleichzeitig hinauf. Es ist ein Gefühl, als ob die Breite des Stuhles beide Augen weit auseinander zöge während dieses Vorganges des Nachfahrens an der aufsteigenden Linie des Stuhles. — Indessen scheint der Atem den Bewegungen der Augen zu folgen. Die Zweiseitigkeit des Gegenstandes scheint beide Lungen ins Spiel gezogen zu haben. Es entsteht ein Gefühl, als ob beide Seiten des Brustkastens auseinandertrâten; der Atem hat tief unten eingesetzt und ist an beiden Seiten des Brustkastens hinaufgestiegen. Ein leichtes Zusammenziehen der Brust scheint die Augen zu begleiten, wie sie am oberen Ende des Stuhles entlang gleiten, bis sie die Mitte erreichen; dann, wie die Augen den Stuhl verlassen, wird der Atem ausgegeben. Diese Bewegungen des Auges und des Atems waren begleitet von Erschütterungen des Gleichgewichts von verschiedenen Körperteilen. — Im Anfang waren die Füße fest an den Boden gepreßt in unwillkürlicher Nachahmung der vorderen Beine des Stuhles, und der Körper streckte sich aufwärts. Im Augenblick, wo die Augen das obere Ende des Stuhles erreichten und sich nach innen an der Linie des oberen Teiles entlang bewegten, hörte die Spannung des Körpers auf, nach oben zu gehen, und das Gleichgewicht schien längs des oberen Stuhlendes nach rechts abgelenkt zu sein.“[1]) Soweit mag es genug sein mit

1) Contemporary Review 1897. Vernon Lee and Armstruther Thompson: Beauty and Ugliness. S. 548 ff.

dieser sich noch seitenlang fortspinnenden genauen Zergliederung der körperlichen Mitbewegungen, in denen die beiden Autoren das Wesen des Kunstgenusses sehen.

Wenn auch kaum in dieser extremen Ausprägung, kann doch jeder Mensch Linien als Bewegungen erleben. Wenn er sie „mit dem Auge abtastet", wie man das genannt hat, vermag er zum mindestens sein Erleben zu steigern und in ganz bestimmter, von den meisten ästhetisch positiv bewerteter Weise zu modifizieren.

Analysiert man das gegebene Selbstzeugnis nach unserer Einteilung der motorischen Akte, so findet man Auffassungsbewegungen (das Entlanggleiten des Blickes), Anpassungsbewegungen (z. B. die Regulation des Gleichgewichts), Nachahmungsbewegungen (Nachahmung des Stehens) und Ableitungsbewegungen (die Exspiration).

Besonders der Architektur gegenüber hat man neuerdings stark auf motorische Wirkungen hingewiesen. Bereits Goethe hat bemerkt, daß die Baukunst nicht nur für das Auge, „sondern auch für den Sinn der mechanischen Bewegung des Körpers" arbeite. Hildebrand und nach ihm Wölfflin haben solche Beobachtungen ausführlich für die Kunsttheorie herangezogen. So schreibt z. B. Hildebrand in seinem bekannten Büchlein über das „Problem der Form": „In bezug auf diese Bewegungsanregungen gibt es natürlich eine Menge Variationen der Anordnung, die für die Gesamtwirkung des Bildes ausschlaggebend sind und auf immer andere Weise in die Welt des Räumlichen einführen. Es handelt sich da um eine künstlerische Psychologie, um eine deutliche Empfindung für die Wirkung solcher angeregter Bewegung auf das Gesamtgefühl. Ob es einem weit um die Brust wird oder nicht. Denn unsere Allgemeinempfindungen, die mit der räumlichen Vorstellung zusammenhängen, werden durch Bewegungsvorstellungen getragen." Besonders die Stelle vom Weitwerden um die Brust ist auch für die Gefühlswirkung der motorischen Tatsachen interessant.

Noch ein weiteres Selbstzeugnis über das motorische Apperzipieren architektonischer Formen sei angereiht:

„Wenn ich mich in einem Gebäude, besonders in einem unserer großen Dome bewege, entsteht alsbald ein positives Ge-

fühlserlebnis in mir durch die Veränderungen der Perspektive, durch die neue Verteilung der Linien, die dem ganzen Bau Leben zu verleihen scheint. Die Bedingungen der Perspektive bewirken auch eine ausgesprochenere Tätigkeit der Augenbewegungen. Mein körperliches Raumgefühl meldet sich zu gleicher Zeit deutlicher, nicht bloß auf Grund dieser Augenbewegungen, sondern weil unter den kühnen Wölbungen des Gebäudes der Sieg des architektonischen Gleichgewichts uns, wenn ich so sagen darf, verschieden lokalisierte Tätigkeitsempfindungen aufzwingt, die mit einer Art ‚Verstummungszustand' der Organe abwechseln. Das Gefühl des ‚organischen Wohlbefindens', das man vor Kunstwerken oder Naturschauspielen erlebt, scheint mir das Bewußtwerden einer Leichtigkeit, einer Funktionsfreiheit zu sein, die bewirkt, daß man sich voller Leben fühlt."[1])

Wie sehr der extreme Motoriker danach strebt, nicht nur die linearen Gegebenheiten, nein schlechthin alles seiner Sonderart des Genießens zu unterwerfen, zeigt sich darin, wie diese Autoren auch die Farbe ästhetisch apperzipieren. Es heißt da: „Die Macht, die die Farbe besitzt, den Beschauer in nähere Beziehung mit Bildern zu bringen, ist nicht allein durch eine Erregung des Auges erklärbar. Sie beruht auf der merkwürdigen Wirkung der Farbe auf die Atmung, auf der Tatsache, daß wir die Farbe einzuatmen scheinen, wenn dieser Ausdruck gestattet ist. Denn indem sie das Auge erregt, finden wir, daß die Farbe auch die Nase und den oberen Teil der Kehle erregt; denn eine Farbenempfindung des Auges ist ganz unwillkürlich durch eine starke Einatmungsbewegung begleitet — eine Wirkung, die sich bis zu einem Antrieb zum Ausstoßen von Tönen steigern kann. Farblose Gegenstände hinwieder bedingen keinen Antrieb zu langem Einatmen."[2]) Wir hätten hier also ein deutliches Zeugnis für das Auftreten motorischer Erscheinungen auch bei Farbenreizen.

---

1) C. Arréat: Art et Psychologie individuelle. 1906. S. 32.

2) V. Lee und A. Thompson, a. a. O. S. 669.

11. DAS MOTORISCHE GENIESSEN ZEITLICHER FORMEN (RHYTHMUS)

Indessen nicht nur die räumlichen Formen werden motorisch wahrgenommen, auch für die Apperzeption zeitlicher Gebilde, für das Nacheinander, sind motorische Faktoren von zentraler Bedeutung.

Das tritt am deutlichsten hervor an der Rhythmusapperzeption. Der Rhythmus ist seinem Ursprung nach überhaupt ein motorisches, nicht ein akustisches Phänomen. Auch in die Musik und die Poesie ist er vor allem durch deren ursprüngliche Vereinigung mit dem Tanze zu einem Gesamtkunstwerk als formender Faktor gelangt.

Wie nahe Musik und motorischer Rhythmus verwandt sind, darüber kann uns die tägliche Beobachtung belehren. Naive Menschen haben den größten Kunstgenuß im Mitstampfen, Mitnicken, Mittrommeln des musikalischen Rhythmus. Auch Kinder, die nie tanzen lernten oder tanzen sahen, empfinden lebhaftes Vergnügen im Mitmachen rhythmischer Bewegungen. Ebenso belehrt uns ja die Ethnologie, daß der Genuß der Musik für die primitiven Völker gleichbedeutend ist mit Tanzen, ja daß es überhaupt kein Publikum für die Musik gibt, das nicht irgendwie mittut. So schreibt Bolton in seiner Studie über den Rhythmus: „So stark ist der Antrieb bei allen Klassen von Leuten, daß keiner imstande ist, auf Musik, deren Rhythmus stark und klar ist, zu lauschen, ohne eine Art von Muskelbewegungen auszuführen. Bei manchen Menschen streben diese Bewegungen so sich zu verstärken, daß schließlich der ganze Körper mitergriffen wird und ebenfalls sich im Rhythmus bewegt." Dies wird dann durch zahlreiche Beispiele belegt.[1]) Aber wir brauchen nicht in fremde Erdteile zu wandern, um die motorische Macht des Rhythmus zu studieren. Diejenige Musik, die auch bei uns das Volk am meisten liebt, ist eine solche, von der man sagt, daß sie „in die Beine fährt". Darum sind Tänze, Märsche, überhaupt alle Stücke von mitreißendem Rhythmus beim Volke am beliebtesten.

1) American Journal of Psychology VI. S. 163 ff.

Es ist schon bemerkt, daß diese motorische Art, Kunst zu genießen, sich besonders bei primitiven Menschen findet, und der Grund, daß das auf höheren Kulturstufen weniger der Fall ist, liegt wohl darin, daß wir durch unsere Erziehung entwöhnt werden, jedem Bewegungsanreiz nachzugeben. Trotzdem fehlt natürlich auch auf höheren Kulturstufen der motorische Typus nicht; er ist nur weniger leicht zu erkennen, da die Bewegungen sich nicht sichtbar äußern infolge der gesellschaftlichen Konvention, die uns zwingt, unsere Bewegungen zu beherrschen. Es ist durchaus denkbar, daß unsere Zeit gerade dadurch ihre ästhetische Eindrucksfähigkeit stark abgestumpft hat. Vielleicht ist auch der Mangel an Raumempfinden, der unsere Zeit im Gegensatz etwa zum Mittelalter charakterisiert, hier begründet. Wir können heute nicht mehr solche Räume schaffen, wie das Mittelalter, die Raumphantasie des modernen Architekten und auch des Publikums ist unendlich geringer als die der gotischen Zeit z. B., und ich möchte den Grund dafür in einem Rückgang der motorischen Sensibilität suchen.

12. DIE MOTORISCHE EINFÜHLUNG IN MIMISCHE BEWEGUNGEN

Eine besondere Bedeutung haben motorische Vorgänge für die Apperzeption der in der Kunst so überaus wichtigen mimischen und physiognomischen Daten. Dieselbe Art des motorischen Nacherlebens, durch die wir in der Praxis das Seelenleben unserer Mitmenschen verstehen, wenden wir auch auf die Kunst an. Durch diese „innere Nachahmung“ verstehen wir Haltung und Geste der in Skulptur oder Malerei dargestellten Menschen, wir verstehen so die Bewegungen des Schauspielers, wir verstehen so das vom Dichter geschilderte äußere Gebaren seiner Gestalten.

Das offenbart sich allen Künsten gegenüber, die menschliche Gestalten, sei es in Wirklichkeit, in Schauspiel und Tanz, sei es im Bilde, in Skulptur und Malerei, sei es durchs schildernde Wort, wie in der Dichtung, vorführen.

Ich belege auch das zunächst durch einige Selbstzeugnisse: Eine mir bekannte, von psychologischen Theorien ganz unbeein-

flußte Dame sagte mir, sobald sie längere Zeit sich in den Anblick einer Statue ganz versenke, habe sie den Eindruck, als nähme ihr Körper die Haltung der betreffenden Statue an. Ebenso ist es in der Poesie von allergrößter Wirkung, wenn die Figuren durch mimisches Detail charakterisiert werden. Viele Dichter, wie Dickens, Otto Ludwig, Tolstoi und manche andere geben ihren Figuren gern ein mimisches „Leitmotiv" mit, eine bestimmte, immer wieder hervorgehobene Geste oder Bewegung, die sich dem Leser geradezu einhämmert. Ich selber, und auch andere Leute haben mir das von sich aus bestätigt, erlebe körperlich ganz deutlich jede solche Geste mit, und mit dieser Geste überträgt sich etwas von der mit ihr verknüpften Stimmung. Wenn in Otto Ludwigs Roman „Zwischen Himmel und Erde" es von dem etwas pedantischen Apollonius wieder und wieder heißt, daß er seinen Rockkragen bürstet, von dem Bruder Fritz, daß er verächtlich ausspuckt und die Hände in die Hosentaschen schiebt, um dort mit dem Gelde zu klappern, so sind das Dinge, die irgendwie ganz deutlich meine Muskelinnervation anregen. Und gar im Theater empfindet man derartiges am allerdeutlichsten. Nichts zeichnet den großen, wahren Schauspieler so aus, als die Fähigkeit zu suggestiven Gesten. Nicht die Sprache macht den großen Mimen, sondern eben die Mimik. Und die Wirkung derselben beruht auf einer, wenn auch gehemmten, Nachahmung durch den Zuschauer.

13. DER MOTORISCHE TYPUS IM KUNSTSCHAFFEN

Aber der motorische Typus offenbart sich nicht nur im Kunstgenießen, sondern auch im Kunstschaffen und prägt hier bestimmte Stilformen aus, die dem motorischen Genießen stark entgegenkommen. Nun ist eine gewisse motorische Veranlagung für jeden Künstler eine Notwendigkeit, wie ich später zeigen werde, denn in allen Künsten setzt die Fähigkeit des äußeren Ausdrucks, das sog. technische Vermögen, eine Übersetzung geistiger Inhalte in Bewegungsakte voraus. Darüber wird im zweiten Bande die Rede sein.

Hier handelt es sich darum, daß bei dem spezifisch motorischen Künstler bereits die Apperzeptionsweise motorisch ist, daß sich ihm der darzustellende Stoff gleichsam in ein Drama

10*

von motorischen Anstößen auseinanderlegt. Das wird sich z. B. so äußern, daß dem Dichter seine Gestalten nicht zuerst denkend und sprechend, sondern vor allem in Gesten und Gebärden handelnd in der Phantasie erscheinen, dem Musiker wird sich das ganze Werk vom Rhythmus aus aufbauen und dem Maler, soweit er nicht menschliche Gestalten in Bewegung darstellt, werden vor allem Linien, die den motorischen Apparat anregen, zum Erlebnis werden.

Ich belege das durch einige Beispiele. So berichtet Otto Ludwig von sich: „Mein Verfahren beim poetischen Schaffen ist dies: Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere in irgendeiner Stellung und Gebärdung für sich oder gegeneinander... Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgendeiner pathetischen Stellung, an diese schließt sich aber zugleich eine ganze Reihe, und vom Stück erfahr ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus, schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das Stück in allen seinen Szenen habe...“

Ein sehr bemerkenswertes Selbstzeugnis für das Erleben des motorischen Künstlertypus scheint mir das folgende zu sein: „Ich bin Bildhauerin und habe sehr oft bemerkt, daß bei mir die visuelle Vorstellung stets nach der motorischen kommt. Es ist mir unmöglich, ein Bild, ein Gesicht zu behalten oder darzustellen, wenn ich mich nicht in das Gefühl zurückversetze, aus dem eben dies Bild entstanden ist. Wenn ich z. B. einen springenden Mann zeichnen wollte, mache ich geistig den Sprung mit, und erst, wenn das Gefühl vollständig lebendig in mir ist, kann ich den Entwurf machen... Die Bewegung, das Körpergefühl, ist für mich die Hauptsache, das Bild kommt erst nachher. Wenn ich einen Entwurf mache, fühle ich jede Bewegung der Figur bis in alle Fasern, sehe aber nicht die Linien, die kommen bei der Ausführung ganz von selbst, denn jede falsche Linie stört ja das Gefühl. Bei einem bekleideten Menschen sehe ich nicht diese und jene Falten des Gewandes,



MICHELANGELO: HEILIGE FAMILIE
Beispiel für die Gestaltung des sensorisch-motorischen Typus.
Nach Photographie.

sondern fühle, wie sich der Körper darunter bewegt, und dann muß unbedingt diese und jene Falte entstehen. — Bei einem Schauspiel prägt sich mir nicht das Bild so ein wie die Aktion an und für sich; ich kann mir dann selbst alle möglichen Bilder daraus machen, ohne doch ganz den Sinn zu verlieren; ich finde dann viel mehr Ausdrucksmöglichkeiten, als wenn ich mich an das gegebene Bild halte. Ich glaube, daß ich deshalb viel mehr Begabung für Plastik habe als für Zeichnen, wenigstens zeigen das meine Arbeiten... Künstler sollen doch stark visuell sein, so habe ich wenigstens stets gehört; das aber kann ich bei mir nicht finden."[1])

14. MOTORISCH BEDINGTE STILFORMEN DER BILDENDEN KUNST

In den bildenden Künsten wird der Motoriker als Schaffender seine Bilder entweder auf Linien oder auf plastische Formen hin gestalten. Nicht immer auf beides; denn es gibt motorische Wirkungen, die sich hemmen. Es ist daher sehr wohl möglich, ein Bild auf Linienführung hin zu komponieren, also auf Nacherleben der Bewegung in der Fläche, ohne daß die Raumtiefe sonderlich betont wäre. Andererseits aber kann man auch auf Raumtiefe hin gestalten und dabei doch den Kontur nicht hervortreten lassen. Meist jedoch läßt sich beides vereinigen, und beide Arten motorischen Gestaltens werden dazu eine Vorliebe für bewegte menschliche Gestalten haben, weil sie das motorisch-mimische Erleben besonders auskosten. Doch fehlt es auch nicht an Motorikern, die eine Landschaft in ihre Ausdrucksmittel herübernehmen. Besonders die Skulptur kommt dem Motoriker entgegen, da sie die beste Gelegenheit zur dreidimensionalen Gestaltung und zur Darstellung menschlicher Bewegungen gibt. Auch die zweidimensionalen Darstellungen des motorischen Typus haben daher in der Regel etwas Skulpturales.

Ich gebe als erstes Beispiel einer spezifisch motorischen Gestaltung Michelangelos „Heilige Familie" aus den Uffizien. Wenn wir über Michelangelos starke motorische Begabung aus

---

1) Zitiert nach **Bärwald**: Zur Psychologie der Vorstellungstypen. 1916.

seinen Statuen nicht genugsam unterrichtet wären, dies eine Bild wäre Beweis genug. Man vergleiche es mit Tizians Gemälde, das ich als typisch für die koloristisch-visuelle Kunst gab. Wie stark ist bei dem Florentiner der Kontur herausgearbeitet, wie plastisch ist hier alles gesehen! Die Farbe (bezeichnenderweise Tempera, nicht Öl) tritt zurück, die ganze Wirkung ist auf die eigenartige Bewegungsinnervation gestellt, die der Beschauer dank „innerer Nachahmung" der Bewegung der Maria erlebt.

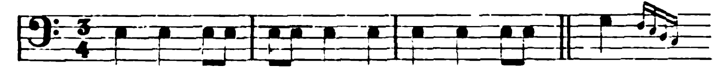
Aber nicht nur dort, wo wirkliche Bewegungen plastisch zu gestalten sind, schafft sich der motorische Künstler seine Ausdrucksweise. Er übersetzt auch eine an sich ruhende Gegebenheit in seine Formensprache. Ich gebe, als Gegenstück zu dem Bilde von Monet (Tafel II) das Bild einer Eisenbahnbrücke von van Gogh, der nach Ausweis seines ganzen Werkes einer der extremsten Motoriker gewesen ist. Alles ist, wo Monet zerfließende Flächen gab, aufgelöst in ein unruhiges Spiel von Linien, die den Beschauer fast gewaltsam in die Tiefe reißen. Dabei ist die Perspektive sehr gewagt, selbst die Lotrechten sind nicht ganz korrekt gehalten, so daß das Gleichgewichtsgefühl des Beschauers stark erregt wird. Der Himmel, bei Monet durch flächige Horizontalen gegeben, wird hier zu einem wilden Tanz von Linien. Die Menschen der Staffage, bei Monet gar nicht vorhanden, huschen gespensterhaft durch das Bild, alles Dinge, die durchaus typisch sind für den Künstler.

15. MOTORISCH BEDINGTE STILFORMEN IN DER MUSIK

Vielleicht noch deutlicher als in den Raumkünsten tritt in den zeitlich verlaufenden Künsten die Bedeutung der motorischen Faktoren hervor. Hier offenbart sich deutlich, daß die seelische Grundtatsache nicht, wie die alte Assoziationspsychologie wollte, die Empfindung, also das sensorische Element, sondern der Reflex, genauer gesagt also die sensoro-motorische Reaktion ist. Diese, nicht der sensorische Reiz, ist das Grundphänomen der zeitlichen Künste. Daher sind denn auch absolute, nicht als Tanzbegleitung gedachte Musik oder die sensorisch-assoziative, die motorischen Elemente vernachlässigende Dichtung Produkte einer späten Kultur, während

auf primitiven Stufen durchaus eine primitive Gesamtkunst, eine Vereinigung von Tanz, Musik, Dichtung und Mimik vorherrscht, die ganz zusammengehalten wird durch den Rhythmus, also ein sensoro-motorisches Element.

Man hat deshalb oft Bülows Wort: „Im Anfang war der Rhythmus“ zitiert, und in der Tat sind viele der primitiven Kunstwerke insofern rein rhythmisch, als sie auf jede Abwandlung der Tonhöhe verzichten. Als Beispiel gebe ich folgendes „Eintonlied“, das Baker[1]) mitteilt:



Es ist ein uralter religiöser Dankgesang der Irokesen, und wird von Männern gesungen, die um zwei mitten im Tanzsaal aufgestellte Holzbänke herumtraben. Außer den Hauptakzenten wurde bei jedem Schritt der ungraziösen Bewegungen auf den entsprechenden Ton ein schwächerer Akzent gelegt. Nach fünfmaliger Wiederholung wird mit einem Schleifer geschlossen, der „wie ein Juchzer ausgeführt wird“ und jedenfalls in einem stetigen Herabgleiten der Stimme besteht. Die Gliederung in $^3/_4$ Takt rührt von Stumpf her, der jedoch auch einen $^4/_4$ und einen $^5/_4$ ($^2/_4+^3/_4$) Takt für angängig hält.

Ein anderes Eintonlied, d.h. rein rhythmisch wirkendes Gebilde, teilt Boas aus den Gesängen der Nutka-Indianer mit.



Es ist ein Häuptlingsgesang beim Potlachfeste. Jeder Häuptling hat sein Lied, das auch nach seinem Tode zur Leichenfeier gesungen wird.

1) Baker: Über die Gesänge der nordamerikanischen Wilden. 1882. Dazu Stumpf: Anfänge der Musik. S. 159.

Stumpf widerspricht dabei der Meinung, daß die Ausschaltung alles Tonwechsels eine absolute Stufe der Primitivität darstelle. Mit Recht, wie mir scheint. Denn erstens setzt ein konstantes Festhalten des gleichen Tones auch ein Tonhöhenbewußtsein voraus, ist keineswegs die totale Abwesenheit eines solchen, zweitens läßt sich beim Singen des Kindes keineswegs eine völlige Eintonigkeit beobachten, vielmehr setzt bald ein starkes Detonieren ein, mit gelegentlichen Aufschwüngen, wie ich bei meinen Kindern beobachten konnte. Immerhin muß die ästhetische Wirkung eines solchen Eintongesanges wesentlich motorisch sein, wenn auch gewisse Assoziationen der Feierlichkeit hinzutreten mögen (denn dieser Charakter ist z. B. beiden hier angeführten Liedern gemein). Man denkt dabei unwillkürlich an moderne Trauermärsche, etwa den Chopins aus der Sonate op. 35, die ebenfalls die Eintonigkeit stark benutzen.

In unserer Musik sind die spezifisch motorischen Musikstücke Tänze und Märsche mit ihrem klar markierten Rhythmus, der „mitreißen" soll. Man kann annehmen, daß alle Komponisten, die in ihren Werken derartige starkbetonte Rhythmik lieben, wesentlich motorisch veranlagt sind.

In der Poesie gibt es ebenfalls stark rhythmische Gedichte, die auf die motorische Reaktion vor allem zu wirken streben und darüber die assoziativen Elemente so vernachlässigen, daß die Worte zuletzt ganz unverständlich werden. Ich gebe als Beispiel folgenden Abzählvers, der in meiner Jugendzeit am Rheine sehr beliebt war. Die Kinder hielten ihre Hände ausgestreckt, ein Kind ging herum und zählte mit stark unterstrichenen Gesten, indem es bei jedem Iktus auf eine der vorgestreckten Hände schlug, ab:

Ännche, Gedännche Gedützmannĕh
Riwwele, Răwwele, Söndernĕh,
Äckerbröt, Söndernöt
Dützend.

Was es bedeuten sollte, wußten weder wir Kinder noch die Erwachsenen.

Auch primitive Völker scheinen ihre Dichtungen in erster Linie rhythmisch zu genießen. So wird berichtet, daß in

Australien manche Lieder von Stamm zu Stamm gehen, oft so entstellt, daß niemand mehr ihren Sinn begreift.

Es liegt wohl an der bereits erwähnten Rückbildung der motorischen Erlebnisfähigkeit, die ich beim Kulturmenschen schon wiederholt feststellte, daß im allgemeinen das moderne Publikum für rhythmische Werte der Dichtungen so wenig empfänglich ist, so sehr, daß die „Prosa“ die „Poesie“ ganz zu verdrängen scheint.

16. DIE MOTORISCHEN FAKTOREN IN DER GESAMTHEIT DES KUNSTGENIESSENS

Überblicken wir, was wir gefunden haben, so ergibt sich, daß die so wenig beachtete motorische Reaktion in der mannigfachsten Weise ins Kunstwerk einzugreifen vermag, wenn auch in unserer Kultur die Tendenz besteht, andere Faktoren dafür eintreten zu lassen, so daß nur vereinzelte „motorische“ Menschen sich der Wichtigkeit jener Faktoren bewußt werden. Vor allem jedoch dadurch, daß die motorische Resonanz mit dem Gefühlsleben in engster Verbindung steht, wird sie zu einem bedeutsamen Faktor des Kunstgenießens. Ein rein motorisches Erleben von Kunstwerken gibt es natürlich so wenig wie ein rein sensorisches, aber als Faktor neben anderen ist es nicht zu übersehen. Dann aber verleiht es dem ganzen Erleben eine eigentümliche Lebendigkeit und Wärme, und es ist daher von vielen Denkern, die sich mit der Erziehung zur Kunst beschäftigt haben, gerade die Wichtigkeit der motorischen Momente aufs stärkste betont worden. Selbst an Tagen, wo man wenig empfänglich ist für künstlerische Eindrücke, kann man die Empfänglichkeit dadurch steigern, daß man den motorischen Impulsen des Kunstwerkes stärker nachgibt, was am besten für die Bedeutung dieser Faktoren, sowohl dann, wenn sie isoliert, als wenn sie in Verbindung mit Vorstellungen auftreten, spricht.[1])

1) Ich verweise z. B. auf Münsterberg: The Principles of Art Education 1905. Ferner auf die Schriften von Vernon Lee, Lichtwark, K. Groos u. a. Auch die Bestrebungen der Schule von Jacques-Dalcroze gewinnen von hier aus eine neue Beleuchtung.

V. DIE ASSOZIATIVEN FAKTOREN DES KUNSTGENIESSENS

1. DER BEGRIFF DER ASSOZIATION UND SEINE SCHWIERIGKEITEN

Wie der äußere Sinnesreiz auf den motorischen Mechanismus weiterwirkt, so ergreift er auch jene Teile des Gehirns, in dem die Residuen unserer früheren Empfindungen „deponiert" sind. Wir sahen bereits, daß nur durch bewußte Abstraktion eine Art Isolierung der Sinnesempfindung, ein Ausschluß ihrer assoziativen Verarbeitung erreicht werden kann. Da das aber nur annähernd zu erzielen ist und wir eben nicht bloß „Blau" und „Grün", sondern „Himmel" und „Bäume" erblicken, so spitzte sich schon früher das Problem auf die Frage zu, in welchem Gradverhältnis assoziative Faktoren im Kunstgenuß beteiligt seien. Denn irgendwie sind sie immer beteiligt, selbst wo sie gewaltsam unterdrückt werden.

Man pflegt in der deutschen Psychologie, im Gegensatz zur „reinen" Empfindung, die mit reproduktiven Elementen durchschossene Empfindung als „Wahrnehmung" zu bezeichnen. Um bei unserem Beispiel zu bleiben: wir nennen die Erlebnisse „Blau" und „Grün" Empfindungen, dagegen unsre Erlebnisse „Baum" und „Himmel" Wahrnehmungen. Leider begehen vielfach die sensualistischen Psychologen den gleichen Fehler wie manche Theoretiker des Impressionismus, daß sie nämlich die Empfindung für eine unmittelbare Gegebenheit halten. In Wahrheit haben reine Empfindungen höchstens Säuglinge und eben operierte Blindgeborene, aber auch die nicht lange; denn gar bald formen sich unter dem Einfluß zentraler Zutaten die „reinen" Empfindungen zu Wahrnehmungen um, was beim normalen Menschen stets unmittelbar geschieht.

Ich folge der psychologischen Überlieferung, wenn ich jenes Plus, das die Empfindung zur Wahrnehmung werden läßt, als eine assoziative Zutat bezeichne und im wesentlichen aus Vorstellungen bestehen lasse. Es kann hier nicht der Ort sein, in die schwierige Diskussion darüber einzutreten, ob diese Lehre zu Recht besteht. Da für unsere kunstpsychologischen Ziele diese Frage nur sekundär ist, so will ich nicht durch ausführliche Diskussion das Hauptproblem verwickeln und lasse die Frage, ob assoziierte Vorstellungen oder andere seelische Tatbestände den Empfindungskomplex zur Wahrnehmung machen, beiseite. Es spielt dabei auch jenes Problem hinein, ob die Kantschen „Formen der Anschauung" und die Kategorien ausreichend durch Vorstellungsassoziationen zu erklären sind. Daß durch Hinzunahme von motorischen Prozessen räumliche und zeitliche Verarbeitungen zustandekommen, wird auch von strengen Anhängern der Assoziationspsychologie nicht bestritten. Ich persönlich bin überzeugt, daß die Rolle von „Vorstellungen" (d. h. im Sinne der Assoziationspsychologie genau definiert „anschaulichen Reproduktionen von Empfindungen") recht gering ist, daß es sich um unanschauliche „Einstellungen" handelt, bei denen ebenfalls motorische Vorgänge und vor allem Gefühle eine Hauptrolle spielen, Gefühle, die keine anschauliche Vorstellung als Träger voraussetzen. Auch „Gedanken" im Sinne der neueren Denkpsychologie wären heranzuziehen. Davon jedoch später.

Immerhin, um in diesen Fragen neutrale Voraussetzungen zu schaffen, will ich das Plus in der Wahrnehmung gegenüber den Empfindungen aus assoziierten Vorstellungen bestehen lassen. Ich nehme das Wort „Vorstellung" dabei in jenem weiten Sinne für „seelischen Inhalt überhaupt", wie er in der Tat etwa von Kant und anderen Philosophen gebraucht wird. Und zwar werde ich meine Darlegungen so gestalten, daß es dem Leser möglich ist, mit der älteren Psychologie diese „Vorstellungen" als reproduzierte Empfindungen oder — mit zahlreichen neueren Psychologen — als unanschauliche „reaktive" psychische Elemente zu fassen.

Indessen noch weitere Voraussetzungen müssen geklärt werden. Vielfach wird unter „Assoziation" bloß eine Sukzession,

ein Nacheinander, verstanden, ja ein solches, das abschweift und ablenkt.[1]) In diesem engen Sinne wird hier Assoziation nicht gefaßt, sondern es wird auch jene „simultane“ Assoziation einbegriffen, bei der die assoziierten Vorstellungen mit der sensorischen Gegebenheit verschmelzen, wie es eben in der normalen Wahrnehmung geschieht. Wundt unterscheidet z. B. drei Arten von solchen simultanen Assoziationen: 1. Verschmelzungen, wenn mehrere Elemente zu einem solchen Zusammenhang sich fügen, so daß innerhalb der einheitlichen Vorstellung des Ganzen die einzelnen Elemente weniger deutlich sind als in ihrem isolierten Zustand, 2. die Assimilationen, in denen durch die Einwirkung anderer Elemente Veränderungen entstehen, 3. Komplikationen, in denen sich die Gebilde verschiedener Sinnesgebiete assoziieren. Dazu kommen die sukzessiven Assoziationen, zu denen die Wiedererkennungs- und Erinnerungsvorgänge zählen, und letzthin die apperzeptiven Verknüpfungen, wie Beziehung, Vergleichung usw.[2])

Für unsere Zwecke werden wir eine wesentliche Vereinfachung vornehmen dürfen, da — wie ich schon früher zeigte — im ästhetischen Genießen Simultaneität und Sukzession kaum zu scheiden sind und oft aus sukzedierenden Elementen sich ein simultaner Eindruck aufbaut. Die Gesichtspunkte, unter denen wir die assoziativen Verbindungen unterscheiden, sind vielmehr ganz andere; für uns fragt es sich vor allem, wieweit die Assoziationen durch die Gegebenheiten des Kunstwerkes notwendig bedingt sind.

Nach einer Seite hin jedoch müssen wir auf jeden Fall den Assoziationsbegriff über den Kreis der Vorstellungen hinaus erweitern. Wir müssen auch von assoziierten Gefühlen sprechen, bei denen keine Vorstellung als Träger des Gefühls vorhanden zu sein braucht. Manche Psychologen (wie Ziehen) sprechen in diesem Fall von „Irradiation“, nicht von Assoziation. Indessen können wir der Einfachheit halber auch hier den Ausdruck Assoziation beibehalten. Die Tatsache der Gefühls-

1) Darauf macht z. B. K. Laurila aufmerksam: „Die assoziativen Faktoren des ästhetischen Eindrucks.“ Kongreß für Ästhetik. 1913. S. 197.

2) Wundt: Grundriß der Psychologie. 9. Aufl. S. 306.

assoziation selbst ist bekannt. Wenn ein Porträt mich unangenehm berührt, weil mich der Dargestellte an einen mir wenig sympathischen Bekannten erinnert, so ist keineswegs immer eine „Vorstellung“ dieses Bekannten im Bewußtsein, ja diese wird oft erst nach längerem Suchen, weil man sich über jenes Unlustgefühl klar werden will, ermittelt. Gerade diese Gefühlsassoziationen ohne vermittelnde Vorstellung spielen im ästhetischen Genießen eine große Rolle. Wer sich viel Klärung davon verspricht, mag in diesem Falle sich noch eine „unbewußte Vorstellung“ zu den irradiierenden Gefühlen ergänzen; ich selbst finde diese hypothetische Krücke überflüssig, meine vielmehr, daß auch Gefühle allein sich zu assoziieren vermögen, Gefühle, die ohne anschaulichen Vorstellungsgehalt doch eine bestimmte gegenständliche Beziehung in sich tragen.

Ich mußte diese Schwierigkeiten der hier verwendeten Begriffe erwähnen, hoffe jedoch, daß in der Hauptsache für die hier zu behandelnden Probleme ihre prinzipielle Klärung nicht vonnöten ist. Denn es handelt sich hier nur um solche Fragen der Psychologie, die das künstlerische Genießen berühren.

2. DAS PROBLEM DER INDIVIDUELLEN ASSOZIATION

Ich versuche zunächst an Beispielen die verschiedenen Arten der Assoziationen zu unterscheiden, die sich im ästhetischen Genießen geltend machen; denn daß hier Unterscheidungen notwendig sind, hat die neuere Kunstforschung in immer stärkerem Maße eingesehen, und, seitdem Fechner das Problem in Fluß gebracht hat, sind K. Groos, Volkelt, Lipps und zahlreiche jüngere Forscher bemüht, die Tatsachen immer fester zu packen.

Zunächst behaupten wir: überall drängen sich an den Sinneseindruck, mit ihm verschmelzend und verwachsend, Assoziationen an, es sei denn, daß gewaltsam davon abstrahiert wird. Indessen sind diese Zutaten ganz verschiedener Art, wie es bei der ungeheuren Fülle der Möglichkeiten nicht anders sein kann. Pochen doch an die Pforte unseres Bewußtseins alle die unendlich verschiedenen Erinnerungen unserer unendlich verschiedenen Lebensläufe, bereit, die Schwelle zu überschreiten, wenn ein Verwandtes sie ruft. Wenn also ein

Künstler in uns Eindrücke durch sein Werk erzeugt, so kann er nie wissen, was die eindringenden Töne oder Bilder aus der unendlichen Fülle der schlafenden Möglichkeiten alles aufwecken. Gewiß wird ein Teil sich voraussehen lassen, da manche Verbindungen ziemlich notwendig und allgemein sind, aber immer werden auch ganz persönliche Verknüpfungen sich aufdrängen, von denen der Künstler nichts ahnen konnte. Wenn ein Künstler ein Bild des Forums in Rom bietet, so kann er zwar in jedem Betrachter mit einiger Sicherheit die Wahrnehmung eines mit Säulen bestandenen Platzes auslösen, auch wird der Gebildete allerlei ziemlich allgemeine Kenntnisse aus Geographie und Weltgeschichte hinzutragen, aber der Künstler kann nie die ganz persönlichen Erinnerungen beabsichtigt haben, die sich gerade mir beim Anblick dieses Platzes aufdrängen, die Erinnerungen an die sonnigen Aprilnachmittage, an denen ich zwischen den denkwürdigen Steinen umhergeklettert bin. Es sind das ganz individuelle Elemente, gar nicht objektiv durch das Kunstwerk gegeben, aber sie stürmen mit unmittelbarer Wucht über die Schwelle des Bewußtseins beim Anblick des Bildes und wecken in mir die ganze glückliche Stimmung jener Tage auf.

Manche Ästhetiker haben nun erklärt, solche individuellen Erinnerungen hätten mit dem Kunstgenießen überhaupt nichts zu tun, sie müßten im ästhetischen Genuß rechtmäßigerweise ausgeschaltet werden. Soll man wirklich, einer immerhin anfechtbaren Kunsttheorie zuliebe, diese individuellen und doch so reichen Erinnerungen zurückweisen?

Ich habe einen möglichst grellen Fall genommen, um zu illustrieren, was ich sagen will. In der Tat nämlich ist, sobald man den Assoziationen überhaupt Zutritt ins Gebiet der Kunst gestattet, keine Grenze zu ziehen zwischen den durch das Objekt allgemeingültig bestimmten und den rein individuellen, für keinen anderen Genießenden erlebbaren Assoziationen. Es ist wohl das Unbehagen vor dieser schlummernden Welt des Unberechenbaren, was die Kunsttheoretiker oft bewogen hat, lieber die Assoziationen überhaupt auszuschließen, als dem zweifelhaften Gelichter persönlichster Assoziationen den Eintritt in den Tempel der Kunst zu gestatten. Scheint doch durch diese

jede Hoffnung auf Eindeutigkeit, auf allgemeine Wirkungen und ästhetische Gesetze, damit aber die Möglichkeit einer ästhetischen Wissenschaft überhaupt zunichte gemacht zu sein. Der Ästhetiker fürchtet, indem er sie zuläßt, den Ast abzusägen, auf dem er sitzt.

Indessen dürfen uns die Ansprüche einer dogmatischen Ästhetik nicht den Weg versperren. Wir forschen als Psychologen und haben als solche es mit Tatsachen zu tun, nicht mit Postulaten. Und es ist eine unwiderlegliche Tatsache: In jeden Kunstgenuß spielen Assoziationen hinein, und keine Ästhetik der Welt wird die Genießenden hindern können, auch solche Erlebnisse auszukosten.

Indessen wird man doch nicht umhin können, eine gewisse Grenze zwischen „allgemeinen“ und „individuellen“ Assoziationen zu ziehen. Besonders der Kunstkritiker, der den Anspruch erhebt, Urteile zu fällen, die für einen größeren Kreis repräsentativ sein sollen, und der vielleicht beabsichtigt, erzieherisch durch sein Urteil zu wirken, muß sorgfältig alles Nurindividuelle ausscheiden, da fremde Menschen unmöglich diese persönlichen Voraussetzungen teilen können. Ja, jedes ästhetische Urteil, das irgendwie überindividuelle Geltung beansprucht, muß eine Scheidung vornehmen.

Wir sehen uns also vor die Notwendigkeit gestellt, den „assoziativen Faktor des ästhetischen Genießens“ weiter zu analysieren.

3. DIE DREITEILUNG

Um nun das wilde, unübersehbare Heer der herandrängenden Assoziationen ein wenig zu sichten, hat man verschiedene Versuche unternommen, die der Lösung näherführen, aber doch nicht ganz die Schwierigkeiten beheben.

So haben Volkelt und mit ihm Laurila wesentlich nur diejenigen Assoziationen zulassen wollen, die dazu dienen, die „Bedeutung“ des sinnlich Gegebenen zu erfassen, es also zu „apperzipieren“. Sie nennen diese Assoziationen *„Bedeutungsvorstellungen“*. Nur diese würden ästhetisch „erlaubt“ sein, alles andere wäre verwirrende Zutat. Das scheint zunächst viel-

versprechend, ist aber bei näherem Besehen nicht so klar, wie es scheint.

Denn die „Bedeutung“ ist kein abgeschlossener Kreis, sondern eine unendliche Reihe. Es gibt keine „Bedeutung“, die nicht erweitert, berichtigt und vertieft werden könnte. Um beim Beispiel des Bildes vom Forum zu bleiben, so „bedeuten“ für den naiven Betrachter die sensorischen Faktoren einen mit Getrümmer, Säulen, Häusern bedeckten Platz, für den Gebildeten dagegen bedeuten die gleichen Gegebenheiten eben das „Forum Romanum“, eine Stätte, von wo aus jahrhundertelang die Welt regiert wurde, eine „Bedeutung“, die auf jeden Fall ein ganz anderes seelisches Erlebnis ist als der Eindruck des naiven Betrachters.

Mir scheint nun, daß man mit einer Zweiteilung der Assoziationsmöglichkeiten, mag man die genannte oder eine andere übernehmen, nicht auskommt. Es scheint mir, daß man auf jeden Fall eine Dreiteilung machen muß. Und zwar kann man zunächst unterscheiden alle diejenigen Vorstellungen, die wirklich jeder Betrachter an die sensorischen Gegebenheiten heranträgt, also alles das, was in unserem Beispiel in die Wahrnehmung des naiven Betrachters eingeht. Ich will diese Assoziationen die „allgemeinen“ nennen. Sie sind einigermaßen zu umgrenzen, da sie es sind, die die Empfindungen „verdinglichen“. Man kann von ihnen gar nicht ohne weiteres absehen, sie sind „notwendig“, scheinen an die äußeren Empfindungen fest gebunden. Sie stellen das Minimum an Assoziationen vor, das ein normal veranlagter Mensch an das Bild herantragen muß.

Ebenso sind einigermaßen abzusondern jene Assoziationen, die rein persönlicher Natur sind, die von mir als Individuum an die Wahrnehmung herangetragen werden. Um in unserem Beispiel zu bleiben, so gehörten zu dieser Gattung jene persönlichen Erinnerungen an meine erste Romreise. Ich will diese Art Assoziationen als die „individuellen“ Vorstellungen bezeichnen. Sie erscheinen in keiner Weise an die sinnlichen Data „gebunden“, sie sind von mir „herangetragen“.

In der Mitte zwischen den allgemeinen und individuellen, zwischen den gebundenen und herangetragenen Assoziationen

stehen nun eine Fülle von solchen, die nicht allgemein und doch auch nicht bloß individuell sind, die ich darum „generell" nennen möchte. Bei unserem Beispiel wären es also alle jene Vorstellungen, die im Gebildeten durch das Gemälde erweckt werden, und die ihn den mit Trümmern bedeckten Platz eben als „Forum Romanum" erkennen lassen. Natürlich bilden diese „generellen" Assoziationen keine überindividuelle Einheit, sondern können eine unendliche Fülle von Beziehungen umspannen, wie für einen Mommsen, der das Bild betrachtete; oder sie können nur höchst dürftige Erinnerungen an verflossene Lateinstunden sein wie für den Durchschnittsgebildeten, der halb widerstrebend das „Reifezeugnis" eines Gymnasiums erlangt hat. Trotzdem sind sie, wenn auch nicht wirklich allgemein, doch mehr als individuell. Wenn sie auch nicht an die sinnlichen Data „gebunden" scheinen, sind sie doch nicht bloß an sie äußerlich und zufällig „herangetragen", sondern sie sind potentiell, der Möglichkeit nach in dem Bilde vorhanden, vorausgesetzt, daß der Betrachter die immerhin überindividuellen, d. h. generellen Voraussetzungen mitbringt, sie aus dem Bilde herauszulesen.

Wir erhielten also eine Dreiteilung der assoziativen Ergänzung zu den sensorischen Gegebenheiten. Wenn wir im Hinblick auf das Subjekt sondern, so erhalten wir an Assoziationen:

1. allgemeine,
2. generelle,
3. individuelle.

Scheiden wir im Hinblick auf das Objekt, so sind die Assoziationen

1. gebunden,
2. potentiell,
3. herangetragen.

Die Nützlichkeit unserer Dreiteilung wird sich erst in ihrer Anwendung zu erweisen haben. Es sei hier nur voraus bemerkt, daß gerade die generellen oder potentiellen Assoziationen die schwersten, aber auch die interessantesten Probleme aufgeben. Über die „allgemeinen" und die „individuellen" Assoziationen ist eine tiefgehende Meinungsverschiedenheit kaum zu erwarten. Die ersteren sind gegeben und klar faßbar, die letzteren

sind ganz unkontrollierbar und aus diesem Grunde ebenfalls kein Problem für die Analyse des ästhetischen Genießens. Die „potentiellen" jedoch sind zuweilen vom Künstler beabsichtigt, zuweilen auch nicht. Sie können bis zu einem gewissen Grade auch von jedem Betrachter erlebt werden und daher durchaus legitimerweise eingehen in den Kunstgenuß. Ihr Auftreten bereichert den Kunstgenuß ungemein, ohne ihn doch eine ganz individuelle, andern unverständliche Angelegenheit werden zu lassen, wie es dort der Fall ist, wo vorwiegend individuelle Assoziationen ein Kunstwerk wohlgefällig erscheinen lassen.

Literatur:

Fechner: Vorschule der Ästhetik II. 1876.

Külpe: Über den assoziativen Faktor usw. Vierteljahrsschr. f. wiss. Philosophie 23.

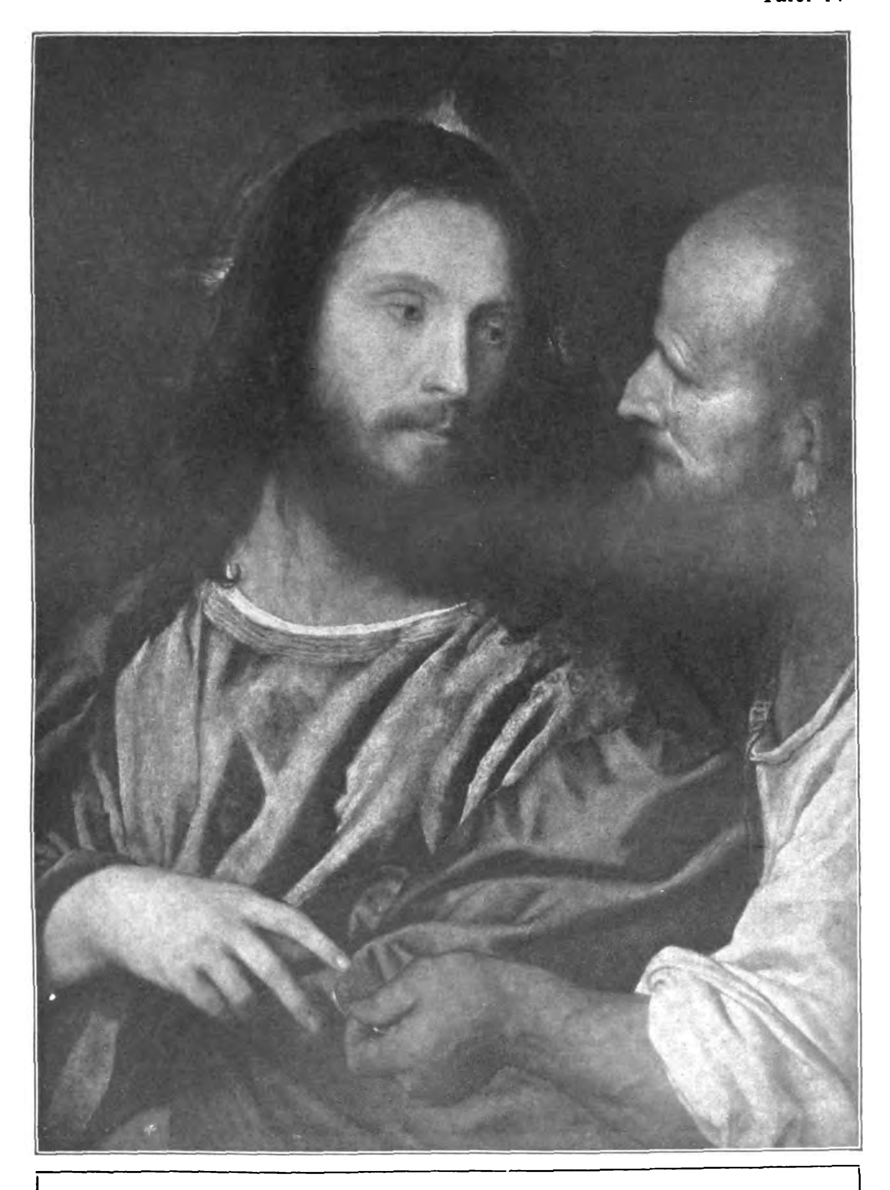
J. Shawcross: Association and aesthetic Perception. Mind 1910.

4. DIE MOTORISCH ERREGTEN ASSOZIATIVEN TATSACHEN

Ehe wir jedoch dazu übergehen, die Bedeutung der verschiedenen Assoziationsarten fürs Kunstgenießen spezieller zu erläutern, müssen wir noch eine von den bisherigen Assoziationen wesentlich verschiedene, ebenfalls assoziative Ergänzung besprechen, die gleichberechtigt neben jener steht.

Alle bisher erörterten Assoziationen nämlich knüpften sich an die sensorischen Gegebenheiten. Nun sahen wir jedoch bereits früher, daß in einem Kunstwerk auch bestimmte Nötigungen zu motorischem Verhalten stecken, die ich kurz als die motorischen Gegebenheiten bezeichne, mögen sie auch nur indirekt, durch Vermittlung sensorischer Reize geweckt werden. Auch diese motorischen Gegebenheiten werden Hebel für Assoziationen, so daß wir neben die sensorisch erregten assoziativen Faktoren eine besondere Gattung der motorisch erregten assoziativen Faktoren zu stellen hätten, bei denen sich ebenfalls wieder allgemeine, generelle und individuelle Assoziationen unterscheiden lassen, die im Kunstwerk als gebunden oder potentiell gegeben sein und auch nur an das Kunstwerk herangetragen sein können.

Für die hier in Frage kommenden Bewegungen ist die Bezeichnung „Ausdrucksbewegung", die für manche anderen mo-



TIZIAN: ZINSGROSCHEN

Beispiel einer Gestaltung für assoziativ-motorische Wirkung. (Der Überlieferung nach soll Tizian in diesem Bilde ausgesprochenerweise mit Dürers Art in Wettbewerb haben treten wollen.)

Nach Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl, München.

Tafel V



RODIN:
DIE BÜRGER VON CALAIS

Beispiel für die Gestaltung des assoziativ-motorischen Typus.

D'après la gravure de J. E. Bulloz, Paris.

torischen Tatsachen nicht paßt, durchaus am Platze. Wir deuten in assoziativer Weise die wahrgenommenen Bewegungen, die wir zunächst nachahmend miterleben, als Ausdruck eines seelischen Lebens aus.

Um die psychologische Analyse der motorisch erregten assoziativen Ergänzung möglichst deutlich zu machen, bediene ich mich auch hier eines Beispiels. Das Bild des Forum Romanum ist hierfür nicht verwendbar, da zwar auch zu seiner Apperzeption motorische Reaktionen nötig sind, diese jedoch nicht eigentlich Hebel für Assoziationen sind. Das werden vor allem diejenigen motorischen Erlebnisse, die wir in menschliche Handlungen „einfühlen". Ich nehme daher als Beispiel ein Bild mit Handlungscharakter, und zwar den „Zinsgroschen" Tizians.

Rein anschauend und mit Zuhilfenahme der an die sensorischen Gegebenheiten assoziierten Vorstellungen erkennen wir auf diesem Gemälde zwei Gestalten, von denen die eine eine Münze hinhält, die andere mit einer auf diese Münze bezüglichen Geste zu sprechen scheint. Der eigentliche Vorgang erschließt sich uns jedoch erst, wenn wir uns durch „innere Nachahmung", „einfühlend", nacherlebend in die Gestalten hineinversetzen. Wieweit dabei die motorische Innervation wirklich vollzogen oder nur angedeutet wird, mag hier dahingestellt bleiben. Sicher ist, daß sich uns dadurch, daß wir — wenn auch nur andeutend — die Haltung und Gebärdung nachahmen, sie „mimen", sofort das Seelenleben der Dargestellten erschließt, sich also an die motorischen Innervationen alsbald innere Erlebnisse assoziieren. Diese sind zunächst ganz allgemein nacherlebbar, gleichsam „gebunden", d.h. jeder Mensch, der überhaupt fähig ist, sich auf diese Weise in das Seelenleben anderer hineinzuversetzen, wird sie in sich verspüren. Er wird die hoheitsvolle Abweisung in sich erleben, die sich in der Kopfhaltung und der Bewegung des Sprechers spiegelt, er wird auch die lauernde Verschlagenheit in Haltung und Gebärde des anderen nachfühlend verstehen. Soweit gehen die gebundenen motorischen Assoziationen, d.h. auch ein empfänglicher Chinese oder Inder, der nie etwas vom Christentum gehört hat, wird das Bild soweit verstehen.

Ist der Betrachter jedoch Christ, weiß er, was da gesprochen wird, so erschließen sich ihm die potentiell in dem Bilde enthaltenen Data noch weiter. Indem er in Gedanken die Worte des Heilands, den er dank seiner Zugehörigkeit zum „Genus" der Christen als solchen erkennt, nachspricht, wird ihm der Sinn des Bildes noch weit deutlicher. Es erschließt sich ihm in dem Worte „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist!" der besondere geistige Gehalt dieser Szene, der jedem, der diese Worte Christi nicht kennt, verschlossen bleibt. Das Wissen um diese Worte liegt nicht in den sinnlichen Gegebenheiten, auch nicht in der allgemein menschlichen Einfühlung, ist andererseits aber auch nicht willkürlich herangetragen an das Bild, sondern liegt im Bereich eines bestimmten „Genus" von Menschen, hier dem mit der christlichen Tradition vertrauten.

Es handelt sich bei derartigen generell verständlichen Gesten jedoch keineswegs bloß um Worte. Die „Bürger von Calais" von Rodin sind in ihrem besonderen Gehalt nur demjenigen verständlich, der die zugrunde liegende Geschichte kennt. Nur diesem werden die dargestellten Haltungen und Gesten „etwas zu sagen" haben, während derjenige, der nicht zum Genus der mit jener Geschichte Vertrauten gehört, sogar ein Gefühl des Unbehagens über sein Nichtverstehen verspüren wird.

Wir sind so glücklich, zu wissen, wie der Schöpfer der letztgenannten Gruppe sein Werk verstanden haben wollte. Ich stelle deshalb die Analyse hierher, die Paul Gsell in Gegenwart des Meisters unternommen hat, und die diesem den Ausruf entlockte, daß seine Intentionen vollkommen verstanden seien. Man achte beim Lesen auf das Nacherleben alles im Werke gegebenen Motorisch-Mimischen und dessen seelische Ausdeutung, d. h. die dadurch gesetzten Assoziationen. Nachdem Rodin selbst an anderen Kunstwerken gezeigt hat, wie man sich in die in den Gemälden gegebenen „Handlungen" einspielen müsse, ja wie man aus derselben Skulpturengruppe mehrere aufeinander folgende Szenen herauslösen müsse, führt Gsell folgendes aus: „In Ihren ‚Bürgern von Calais', die diese Abbildung hier zeigt, erkennt man eine szenische Aufeinanderfolge ganz ähnlich der, die Sie an den Meisterwerken Watteaus und Rudes hervorgehoben haben. — Die Gestalt in der Mitte zieht zuerst

die Blicke auf sich. Es ist zweifellos Eustache de Saint-Pierre. Er neigt sein ernstes Haupt mit den langen ehrwürdigen Haaren. Er ist frei von Bedenklichkeit, frei von Furcht. Er schreitet langsam, aber unbeirrt vorwärts; seine Augen sind ganz nach innen gerichtet, er ist ganz in Gedanken versunken, Wenn er ein wenig schwankt, so hat das seinen Grund in den Entbehrungen, die er während der langen Belagerung erdulden mußte. Er inspiriert die anderen, denn er hat sich als erster freiwillig erboten, gemeinsam mit sechs angesehenen Bürgern in den Tod zu gehen, um dadurch nach der vom Sieger gestellten Bedingung die ganze Stadt vor der Gefahr des Blutbades zu bewahren. — Auch der Bürger neben ihm ist ein Held. Er unterdrückt jede laute Äußerung des Jammers über sich selbst, den tiefen bohrenden Schmerz auf seinen Zügen verursacht ihm der Fall der Stadt. In der einen Hand den Schlüssel, den er den Engländern übergeben muß, spannt er seinen Körper zu einer stolzen Haltung an und findet darin die Kraft zum Ertragen der unvermeidlichen Demütigung. — Links neben diesen beiden sieht man einen Dritten, der weniger mutig ist; er eilt fast zu schnell den anderen vorauf, und es hat den Anschein, als wolle er, nachdem sein Entschluß einmal gefaßt ist, die Zeit, die ihn von der Hinrichtung trennt, möglichst verkürzen. — Diesen dreien folgt ein Bürger, der beide Hände gegen seinen Schädel preßt und sich einer wilden Verzweiflung überläßt. Vielleicht denkt er an sein Weib, an seine Kinder, an alle, die ihm teuer sind, die er nun einsam, ohne Stütze im Kampf ums Dasein zurücklassen muß. — Ein fünfter fährt sich mit der Hand über die Augen, um damit ein grauenhaftes Schreckbild zu verscheuchen. Er strauchelt, so jäh packt ihn die Furcht vor dem Tode. Schließlich erblickt man den sechsten Bürger. Er ist jünger als die anderen und scheint noch unentschlossen zu sein. Eine furchtbare Sorge verzerrt seine Züge. Ob wohl das Bild seiner Geliebten sein Denken beschäftigt? . . . Aber seine Gefährten schreiten weiter: er gesellt sich zu ihnen und streckt den Hals weit aus, wie wenn er ihn dem Beil des Schicksals hinhalten wollte. — So kann man an der ganzen Reihe Ihrer „Bürger“, die mehr oder minder unmittelbar einsetzende Handlung verfolgen, die das Beispiel und die Autorität des

Eustache de Saint Pierre auf die einzelnen, dem Charakter ihrer Seele entsprechend, ausüben. Man sieht, wie sie allmählich immer mehr unter seinen Einfluß geraten und infolgedessen nacheinander sich zum letzten schweren Gange entschließen."[1])

Die Art, wie hier das ganze seelische Geschehen aus den motorischen Gegebenheiten nacherlebt wird, mag genügen, um das, was ich motorisch bedingte Assoziationen nenne, zu illustrieren, zugleich aber auch zu zeigen, wie manches doch nur aus einer nur generell verbreiteten Kenntnis des Vorwurfs zu verstehen ist.

5. DER IMAGINATIVE TYPUS

Die meisten der bisher besprochenen Tatsachen kommen auch im außerästhetischen Leben vor. Auch dort müssen sinnliche Eindrücke und motorische Anregungen assoziativ ergänzt werden. Zu unserem Thema im engeren Sinne gehören diese Dinge erst in dem Augenblicke, wo wir mit der Frage der ästhetischen Berechtigung an sie herantreten. Dann aber ergibt sich alsbald, daß wir, wie meist in solchen Fällen, nicht eine, sondern mehrere, in schroffer Gegensätzlichkeit formulierte Antworten vorfinden. Gemäß unserer psychologischen Grundposition werden wir auch hier wieder nicht eine mehr oder minder doktrinäre Entscheidung suchen, sondern uns bemühen, diese Lösungen aus der seelischen Eigenart der Beantworter zu verstehen. Diese aber ist dadurch gegeben, daß die Menschen hinsichtlich ihrer Assoziationsfähigkeit außerordentlich verschieden sind. Es gibt Leute, denen bei jedem äußeren Eindruck sehr viele Vorstellungen zuströmen, so sehr, daß der sinnliche Eindruck ganz zurücktritt, und solche, denen nichts oder nur wenig einfällt. Ich bezeichne diejenigen, denen jeder äußere Eindruck zunächst und vornehmlich zu einem Phantasieerlebnis wird, als zum imaginativen Typus gehörig. Es ist leicht einzusehen, daß für solche Menschen der Kunstgenuß nicht sowohl in den sinnlichen Gegebenheiten als vielmehr in den Vorstellungszutaten beruht, die vor allem Träger des emotionalen Erlebens werden. Und zwar sind die Gefühle nicht die Folge dieser Phantasietätigkeit, sondern die Ursache. Nur wo

1) Rodin: Die Kunst. 1910.

die Vorstellungen von sich aus emotional betont sind, drängen sie heran und werden festgehalten. In der Gefühlsnote liegt der Hauptunterschied zwischen dem stärker und schwächer Imaginativen (denn auch bei diesem Typus handelt es sich um Gradunterschiede). Auch der schwächer imaginativ veranlagte Mensch wird, wenn die Voraussetzungen gegeben sind, in dem Tizianschen Bilde die Szene mit dem Zinsgroschen erkennen, d.h. es werden sich gewisse Assoziationen bilden: der Unterschied vom stark Imaginativen ist jedoch der, daß für diesen die Assoziationen viel stärker gefühlsbetont sind, sich daher selbständig verdrängen und weitere Assoziationen wecken. Also z.B. einem sehr religiösen Menschen wird die sinnhaft gegebene Gestaltung hinter dem religiös-gedanklichen Gehalt zurücktreten.

Nun werden in der Psychologie, was die Art der sich assoziierenden Vorstellungen anlangt, seit langem die Typen der Visuellen, Auditorischen und Motoriker unterschieden, man hat indessen eingesehen, daß diese Typik so nicht haltbar ist.

Für meine Zwecke ziehe ich eine Einteilung in anschaulich vorstellende und abstrakte Menschen vor. Dabei ergibt sich, daß der anschaulich imaginative Typus mit den Kategorien der Visuellen und Auditoriker nicht erschöpft ist, daß andererseits aber die Abstrakten auch nicht ohne weiteres mit den Motorikern gleichgesetzt werden dürfen.

Zunächst der anschaulich imaginative Typus. Er kann sich am reinsten der Poesie gegenüber entfalten, betätigt sich jedoch auch vor Musik, Ornamentik, Architektur und allen übrigen Künsten. Er vollzieht jede Anregung zu Vorstellungen möglichst so, daß er die Reproduktionen sinnlicher Gegebenheiten aufleben läßt. Er malt sich beim Lesen eines Romans alle Personen und alle Landschaften anschaulich aus, läßt die geführten Unterhaltungen innerlich ertönen, riecht alle Gerüche eines Käseladens, wenn ihn ein Zola beschreibt. Ich will dabei hier nicht das immerhin recht zweifelhafte Problem anschneiden, wieweit wirklich Empfindungen reproduziert werden, ob nicht vielfach Gefühle, motorische und andere Ersatzphänomene statt der Reproduktionen eintreten, jedenfalls glauben die betreffenden Leute, ihre vorgestellten Bilder zu sehen, die Worte

zu hören, die Düfte zu riechen. Auch hier jedoch bestehen Unterschiede. Es gibt Menschen, deren Vorstellungen sehr farbig, farbiger noch als die Wirklichkeit, sind, andere dagegen, die nur in abgeblaßten Farben imaginieren. Gerüche behaupten viele Menschen überhaupt nicht „vorstellen" zu können, und auch die Phantasie für Gehörseindrücke ist sehr verschieden verteilt.

Dort jedoch, wo die Fähigkeit und das Bedürfnis, anschauliche Vorstellungen zu erleben, sehr gering ist, wo ein unanschauliches „Wissen", eine „Einstellung", ein „Gedanke" genügt, um Gefühle auszulösen, haben wir es mit dem abstrakten Typus des Kunstgenießens zu tun.

6. DAS PROBLEM DES „UNANSCHAULICHEN" ERLEBENS

Hier, gelegentlich der durch die Sprache erweckten Vorstellungen, können wir jedoch nicht umhin, das Problem zu streifen, das wir sonst prinzipiell ausschalten wollten; das Problem, ob es nicht auch „unanschauliche" seelische Faktoren gibt, wie viele neuere Psychologen annehmen.

In der Tat haben nämlich eine ganze Reihe von Ästhetikern, schon ehe die „Denkpsychologie" ihre Ergebnisse veröffentlichte, gerade bei der Analyse des dichterischen Eindruckes erkannt, daß mit anschaulichen Reproduktionen allein überhaupt nicht auszukommen ist.

So hat Dessoir angeregt, die Poesie, um sie nach ihrer rein ästhetischen Eigenschaft zu benennen, als „Wortkunst" zu bezeichnen. Es kommt, so schreibt er, „für den ästhetischen Eindruck nicht auf die durch die Sprache gelegentlich suggerierten Sinnesbilder an, sondern die Sprache selbst und die ihr eigentümlichen Gebilde. Einerseits auf Klang und Rhythmus, die, abgesehen von etwa auftretenden Sachvorstellungen, für das Sprachgefühl Wert besitzen. Andererseits ist der Umstand entscheidend, daß das Wissen von der Bedeutung der Worte genügt, um — ohne Zwischentreten von Anschauungen — eine poetische Beschreibung zu genießen. Schilderungen in Worten vertreten die Wirklichkeit in dem Sinne, daß sich ähnliche seelische Folgen an sie wie an das Erleben des Geschilderten

anschließen können. Die Aufgabe des Dichters liegt darin, der Beschreibung den höchsten Ersatzwert zu sichern; der Abstand von der Wirklichkeit bleibt ja immer groß genug. Das geschieht teils durch die Wahl der Worte — die Metapher ist keine Anschauungssteigerung, sondern etwas spezifisch Sprachliches — teils durch den Aufbau und die Zusammenfügung der Sätze, durch die eine unreflektierte Einheit entstehen muß.“[1]) Ähnliche Meinungen äußert Theodor A. Meyer, der auch die Anschauung, daß die Dichtkunst vor allem Sachvorstellungen zu erwecken habe, energisch zurückweist. Er tritt besonders in Gegensatz zu Vischer und Ed. v. Hartmann, welche die Poesie als die Kunst der „innerlich gesetzten Sinnlichkeit“ definieren. „Bei den seelischen Schilderungen des Dichters, bei seinen Charakter- und Stimmungsbildern ist wenigstens die Möglichkeit gegeben, sie ins sinnlich Anschauliche umzuäußeren Welt und überhaupt bei der Verwendung des sinnlichen Gutes der Sprache fehlt gar häufig auch diese Möglsetzen, wenn auch kein ästhetischer Reiz vorliegt, von dieser Möglichkeit Gebrauch zu machen. Bei der Schilderung der lichkeit. Der Dichter heimst mit Eifer das ganze Bündel von Vorteilen ein, das ihm aus dem vorstellenden, unanschaulichen Charakter der Sprache erwächst. — Wer hätte Zeit, wenn die Worte an ihm vorübergleiten, die gedehnte Handlung, die als einheitliche Tatsache in ihnen ausgesprochen ist, gewissermaßen aufzublättern und ihre einzelnen Teile in der gebührenden Reihenfolge zu beschauen. — Greift man ins Bildliche über, so ist's nicht anders. Der eine Teil der sinnlichen Bilder der Sprache schließt so gut, wie ein guter Teil der sinnlichen Schilderungen des Dichters, jede innere Wahrnehmung seiner Natur nach aus, und ein anderer, vor allem alle Metaphern der Beseelung und Personifikation würden, wenn man sie wirklich sehen wollte, der Komik verfallen.“[2])

Ich glaube, daß Dessoir und Meyer, zu denen auch Rötteken tritt, im wesentlichen recht haben.

Ich habe in meinem Buche „Das Denken und die Phantasie“

1) M. Dessoir: Anschauung und Beschreibung. Archiv für systematische Philosophie X. S. 20 ff.

2) Vgl. Th. A. Meyer: Stilgesetz der Poesie. 1901.

darzulegen gesucht, daß es außer den anschaulichen Reproduktionen auch unanschauliche „Einstellungen“ gibt, seelische Wesenheiten, die etwa dem entsprechen, was z. B. Bühler „Gedanken“, andere „Bewußtheiten“ nennen. Nach meiner Grundanschauung sind diese „Einstellungen“ emotionaler Natur; Gefühle mancherlei Art, Willenstendenzen usw. können durchaus das anschaulich reproduzierte Sinnesbild ersetzen. Es ist einerlei, ob ich bei dem Satze „Hannibal tötete sich durch Gift“ irgendeine anschauliche Vorstellung des Begriffes Gift bilde, es genügt durchaus, daß ich auf Gift eingestellt bin, daß gewisse Gefühle und Tätigkeitsfaktoren anklingen. — Derartige Einstellungen sind in der Kunstwirkung vielfach genügend, bei der ja das Emotionale das Reingeistige überwiegt. In dem Heineschen Vers z. B.:

Mich hat das unglückselige Weib
vergiftet mit ihren Tränen —

liegt die künstlerische Wirkung nicht in der anschaulichen Vorstellung beim Worte vergiften, sondern gerade in der gefühlsmäßigen Einstellung, dem Zurückschaudern bei diesem Worte.

Ebenso ist's auch in anderen Künsten. Es ist, um eine im Bilde dargestellte Handlung als szenisch ablaufend zu begreifen, gar nicht nötig, das Vorher oder Nachher sich anschaulich auszumalen. Bei einer Opferung Isaaks, die den Abraham mit gezücktem Messer zeigt, brauche ich mir das, was später geschieht, nicht etwa sinnhaft vorzustellen, es genügt durchaus eine gefühlsmäßige Einstellung.

Man darf aber darum doch für das Verständnis einer Dichtung nicht die Sachvorstellungen unterschätzen, die schwächer oder stärker fast jede in uns auslöst. Es ist das natürlich nicht so zu denken, daß jedes Wort auch tatsächlich in der Phantasie ausgemalt werde. Es ist aber ebenso sicher, daß die meisten Leser das Bedürfnis haben, ungefähr wenigstens den räumlichen Schauplatz einer Erzählung, ihre Hauptpersonen usw. anschaulich vorzustellen. Man empfindet es unangenehm, wenn eine Erzählung ganz in der Luft schwebt, und man nichts vom Äußeren einer Person, von der man liest, erfährt. Wenn man also natürlich auch nicht jedes Wort auf seine anschaulichen

Elemente hin ausdenkt, es fügt sich doch beim Lesen eins ans andere, undmeist hat man doch ein leidliches, wenn auch nur in einzelnen Partien ausgeführtes Bild der Gegend, der Personen usw. vor sich, das als schattenhafter Hintergrund, bald heller, bald fast ganz entschwindend die Lektüre begleitet, und man empfindet es als Mangel der Dichtung, wenn solche anschaulichen Vorstellungen ganz ausbleiben.

Es ist dabei noch ein Punkt von allgemeiner Bedeutung zu erwähnen. Die Psychologie redet meist von Assoziationen, von Vorstellungen, die sich an andere anschließen. Der Wechsel geht indessen nicht vor sich wie in einer Laterna magica, wo Bild nach Bild eingeschoben wird, sondern es ist ein allmähliches, oft ruckweises Ineinanderübergehen, häufig eine Vergrößerung und eine Verkleinerung, eine Vertiefung oder Verbreiterung, ähnlich wie sich ein Bild unter einer gehobenen und gesenkten Lupe ändert.

In der Poesie ist natürlich jede Vorstellung bis zu einem gewissen Grade subjektiv, schon darum, weil man die Sprache kennen muß. Aber selbst dann bleibt in der Dichtung noch unendlich viel dem subjektiven Hinzutun des Lesers überlassen. Die Dichtung gibt auch in den genauesten Schilderungen stets nur eine Anweisung auf die Dinge, nie die Dinge selber. Man mag eine noch so sehr ins einzelne ausgeführte Beschreibung oder Schilderung von einer Anzahl von Malern graphisch nachbilden lassen, man wird genau soviele völlig verschiedene Bilder bekommen, als man Maler zu diesem Experiment verwandt hat.

Ja, es kann auch der Fall eintreten, daß im selben Leser zwei ganz verschiedene Bilder durch dieselbe Dichtung erweckt werden. So berichtet mir eine Dame folgenden Fall: „Ich las Otto Ludwigs Novelle ‚Maria‘ zum zweitenmal, ohne mich des ersten Lesens zu entsinnen. Plötzlich im Laufe der Erzählung, wo die Gruppe der Maria mit dem Kinde und der alten Rosine in deren Laube ganz bildmäßig ausgemalt wird, fiel mir plötzlich ein, daß ich das alles schon einmal gelesen hatte. Dieses Gruppenbild kam mir ganz deutlich ins Gedächtnis, zugleich aber auch wurde mir klar, daß ich es beim ersten Lesen alles ganz anders angeordnet, in anderer Szenerie gesehen hatte, und es

dauerte eine ganze Weile, bis mir die beiden Bilder zusammenschmolzen." —

Wir haben hier einen ganz deutlichen Fall der klaren anschaulichen Vorstellung. Von mir selber kann ich sagen, daß ich meist einen sehr plastischen Hintergrund habe bei allem, was ich lese; ja es ist fast immer geographisch ganz bestimmt, so daß ich die Himmelsrichtungen dabei im Gefühl habe.

Trotzdem wird man die Poesie hauptsächlich als die Kunst des Wortverständnisses ansehen dürfen. Alle anderen sachlichen Vorstellungen sind dabei Nebenwerk.

Literatur:

K. Groos: Das anschauliche Vorstellen beim poetischen Gleichnis. Zeitschr. f. Ästhetik IX.

W. Moog: Die Homer. Gleichnisse. Zeitschr. f. Ästhetik VII.

J. Cohn: Die Anschaulichkeit der dichter. Sprache. Zeitschr. f. Ästhetik II.

J. E. Downey: The imaginal reaction to poetry (Univ. of Wyoming, Bulletin). 1912.

O. Sterzinger: Die Gründe des Gefallens und Mißfallens am poet. Bilde. Archiv f. Psych. XXIX.

Irving Babitt: The New Laokoon. 1900.

Scherrer: Das Problem der anschaulichen Gestaltung in der Lyrik. Arch. für ges. Psych. XCI.

7. DAS IMAGINATIVE GENIESSEN DER GEGENSTÄNDLICHEN KÜNSTE

Das eigentliche Gebiet der imaginativen Typen sind natürlich die gegenständlichen Künste, alle diejenigen, die einen der Außenwelt entnommenen Inhalt gestalten: Dichtung, Malerei, Skulptur. Durch diese Künste läßt der imaginative Mensch seine Phantasie mit mannigfachem Inhalt anfüllen und zu eigenem Flug anregen.

Das scheint zunächst durchaus berechtigt. Trotzdem haben sich besonders in neuester Zeit die imaginativen Kunstgenießenden immer wieder sagen lassen müssen, ihre Art der Kunstaufnahme habe mit Kunst gar nichts zu tun, sei ein rein äußerlicher Stoffhunger, verfehle das Wesentliche der Kunst, die Form.

Ein solcher Tadel trifft sicherlich ein gut Teil des Lesepublikums und der Museumsbesucher mit Recht. Das Inter-

esse solcher Leute an Romanen oder Bildern ist kaum unterschieden von dem, das sie der „Lokal"rubrik ihrer Zeitung oder den Photographien der „Woche" entgegenbringen. Trotzdem wäre es zuweit gegangen, wollte man alles gegenständliche Interesse an Dichtung oder Malerei darum verdammen. Es ist falsch, wenn man — wie es zuweilen geschieht — nur die sensorischen Faktoren eines Kunstwerkes als „Form" gelten läßt, alles nur assoziativ Verständliche dagegen als „Inhalt" bezeichnet. So einfach ist die Scheidung nicht. Der Begriff der Form umfaßt bei der Dichtung nicht bloß Rhythmus, Reim und Lautklang, bei der Malerei nicht bloß Farbengebung und Linienführung, es gibt auch eine formale Gestaltung des assoziativ Wirksamen. Ich werde später unter der Rubrik der „Bedeutungsformung" diese Dinge ausführlich zu behandeln haben, möchte jedoch bereits hier vorwegnehmend bemerken, daß das meiste, was man in der Dichtung und auch der Malerei als Komposition anzusehen pflegt, eine formale Gestaltung des assoziativ Wirksamen ist. Es handelt sich nicht bloß um ein Herausstellen des Inhaltlichen aufs Geratewohl, sondern darum, es in der wirksamsten, fruchtbarsten, den seelischen Gehalt erschöpfendsten Weise darzubieten.

Es ist deshalb eine einseitige, durch die Leidenschaft des Kampfes verständliche Übertreibung, wenn behauptet wird, der assoziativ wirksame Inhalt eines Bildes oder einer Dichtung sei gleichgültig. Wenn Meier-Gräfe z. B. behauptet, im Grunde hätten die Maler der Renaissance nur „leere Interieurs" gemalt, so ist das eine paradoxe Zuspitzung seiner Gegnerschaft gegen die einseitigen „Stoffhuber". Wäre der sensualistische Formbegriff erschöpfend, so müßte es gleichgültig sein, ob man ein Madonnenbild so aufhängt, daß die Füße nach oben kämen, es müßte auch gleichgültig sein, ob man die Sprache, in der ein Gedicht geschrieben ist, verstünde oder nicht.

Wenn also Meier-Gräfe oder ein anderer rein sensorischer Mensch, dem jede Anregung der Phantasie durch ein Gemälde Hekuba ist, behauptet[1]: Böcklin sei überhaupt kein

1) Der Fall Böcklin. S. 224

Wert im strengen und gerechten Sinne, so hat er für seine Person recht. Aber er hat damit genau so recht, als ein Blinder recht hat, der behauptet, Licht und Farben seien überhaupt keine Werte im strengen und gerechten Sinne.

Es gibt eben einen Typus von Beschauern, denen Farben und Formen an sich wenig sagen, die davon vor allem Anregung ihrer Phantasie verlangen. Böcklin ist, wie er in seiner Kunst diesem Typus entgegenkam, auch theoretisch dessen Sprecher, wenn er äußert: „Ein Bildnis soll etwas erzählen und dem Beschauer zu denken geben, so gut wie eine Dichtung, und ihm einen Eindruck machen, wie ein Tonstück.“ Es fragt sich eben nur, wie die Assoziationen genossen werden. Auch innerhalb der Welt der Vorstellungen gibt es formale Werte, und wenn diese zur Wirkung gelangen, nicht bloß ihre Stofflichkeit, so liegt ästhetisches Genießen vor, was auch die Gegner sagen mögen.

8. DAS IMAGINATIVE GENIESSEN DER ABSOLUTEN MUSIK

Wesentlich anders als in den gegenständlichen Künsten liegen die Verhältnisse in denjenigen, die keine bestimmten Inhalte der Außenwelt wiedergeben, deren sensorische Faktoren in keine Verdinglichung eingehen.

Zunächst die Musik! In ihr, soweit sie nicht als Textmusik mit Poesie verquickt ist, bilden das Material Töne, die in der Regel nicht substanzialisiert werden wie Farben oder Linien. Selbst bei solchen akustischen Daten, die wie der Kuckucksruf oder ein Trompetensignal eine ziemlich eindeutige Assoziation hervorrufen, assoziieren wir doch die „Gesamtvorstellung“ nicht mit derselben Notwendigkeit, als wenn wir einen gemalten Kuckuck oder eine gemalte Trompete sehen. Wenn man gewiß auch zugeben kann, daß die Töne zu mannigfachen Assoziationen Anhalt bieten können, so sind diese Assoziationen doch viel zu locker, um als „gebunden“ gelten zu können. Infolgedessen sind alle Versuche, Bilder aus der Außenwelt oder Geschehnisse durch Töne anschaulich zu malen, zu großer Unklarheit verdammt. Das eigentliche Reich der Musik ist eben nicht „von dieser Welt“. Man hat darüber Versuche angestellt,

hat eine Anzahl Personen im gleichen Raume versammelt und ihnen dasselbe Stück vorgespielt. Als man jedoch nachher aufschreiben ließ, was die einzelnen Hörer nun in ihrer Phantasie erlebt hatten, zeigte sich, bis auf wenige durch den Rhythmus usw. nahegelegte Stimmungen, durchgehende Verschiedenheit der Bilder. Einigermaßen eindeutig sind nur nichtgegenständliche, sind Stimmungsassoziationen. So werden hohe Töne als hell und heiter, tiefe als dunkel und traurig gedeutet. Viel mehr ergibt sich an Assoziationen mit dem sensorischen Klangmaterial kaum.

Nicht eigentlich ins ästhetische Genießen eingehend, mehr eine nebenherlaufende Begleitung scheinen die Erlebnisse der audition colorée zu sein.

Besonders berühmt geworden ist E. T. A. Hoffmanns Kapellmeister Kreisler, dem sein Schöpfer viel an sich selbst Beobachtetes geliehen hat. Auch anderen historischen Persönlichkeiten wird das Farbengehör zugeschrieben, jedoch nicht mit der absoluten Sicherheit wie bei Hoffmann, dessen phantastische Veranlagung so stark war, daß sie ans Pathologische streifte. Als Beispiel für diesen Typus mag eine Persönlichkeit angeführt sein, von der Wallaschek berichtet, und die folgendes angab: der Ton C erschien ihr weißlich, mit ganz schwachem Schimmer von gelbbraun und etwas rosa (sehr schwach); sehr weiches Weißlich, — der Ton D erschien kristallklar, wasserhell, sehr hartes Weißlich. Der Ton E war hellgelb (etwa Dottergelb). Der Ton F erzeugte ein verwaschenes Blau (etwa von Kornblumenfarbe), aber schmutzig grün und verblaßt. G rief ein angenehmes Grün hervor (etwa Blumenblattgrün) usw.

Eher als von einer Gebundenheit sensorisch-assoziierten Faktoren läßt sich von einer notwendigen Zuordnung von assoziativen Elementen zu den motorischen Anregungen der Musik sprechen. Ganz allgemein wird ein schneller Rhythmus als Leidenschaftlichkeit, Heiterkeit, Lebendigkeit, ein langsamer als Behaglichkeit, Ernst, Trauer gedeutet. Man denke daran, daß die Tempobezeichnungen allegro, vivace, adagio, grave, lugubre usw. ihrem Wortsinn nach auf assoziative Stimmungen zurückgehen. Auch hier sind es nur selten gegenständliche Vorstellungen, die assoziiert werden, meist sind es Gefühle

und Stimmungen. Daß das möglich ist, kann bei der tiefen Verbundenheit zwischen Motorik und Stimmung nicht wundernehmen. In der Tat gehen die meisten assoziativen Wirkungen der Musik auch nicht von den sensorischen, sondern den motorischen Tatsachen aus, besonders indem die Musik als eine Art unsichtbaren mimischen Tanzes gefaßt wird. So wurzelt in dieser Vorstellung auch Richard Wagners Theorie von der Geburt des Dramas aus dem Geist der Musik.

Es ist für ihn, dessen spezifisch „mimische" Begabung Nietzsche, der ihn aufs genaueste kannte, immer wieder hervorhebt, ungemein bezeichnend, wie er sich als Genießender auch einer Musik gegenüber verhält, die an sich keinerlei gegenständlichen Inhalt hat. Man lese die Analyse, die er von Beethovens Cis-moll-Quartett (op. 131) gibt, das er zu einem dramatischen, stark tanzhaften Geschehen auflöst. Ich setze die Stelle hierher: „Das einleitende Adagio, wohl das Schwermütigste, was je in Tönen ausgesagt worden ist, möchte ich mit dem Erwachen am Morgen des Tages bezeichnen, der in seinem langen Lauf nicht einen Wunsch erfüllen soll, nicht einen! Doch zugleich ist es ein Bußgebet, eine Beratung mit Gott im Glauben an das ewig Gute. Das nach innen gewendete Auge erblickt da auch die nur ihm erkenntliche tröstliche Erscheinung (allegro $^6/_8$), in welchem das Verlangen zum wehmütig holden Spiele mit sich selbst wird; das innerste Traumbild wird in einer lieblichsten Erscheinung wach. Und nun ist es, als ob (mit dem überleitenden kurzen Allegro moderato) der Meister, seiner Kunst bewußt, sich zu seiner Zauberarbeit zurecht setze; die wiederbelebende Kraft dieses ihm eigenen Zaubers übt er nun (Andante $^2/_4$) an dem Festbannen einer anmutsvollen Gestalt, um an ihr, dem seligsten Zeugnis innigster Unschuld, in stets neuer, unerhörter Veränderung durch die Strahlenbrechungen des ewigen Lichtes, welches er darauf fallen läßt, sich rastlos zu entzücken. — Wir glauben nun, den tief aus sich Beglückten den unsäglich erheiterten Blick auf die Außenwelt richten zu sehen (Presto $^2/_2$): da steht sie wieder vor ihm wie in der Pastoralsymphonie; alles wird ihm von seinem inneren Glücke beleuchtet; es ist, als lausche er dem eignen Tönen der Erscheinungen, die luftig und wiederum derb, im


Allegro.
Beethoven op. 131. (Finale.)
ff
ff
ff
ff

rhythmischen Tanze sich vor ihm bewegen. Er schaut dem Leben zu und scheint sich (kurzes Adagio $^3/_4$) zu besinnen, wie er es anfinge, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht, und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört (Allegro Finale). Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über allem der ungeheure Spielmann, der alles zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet: — er lächelt über sich selbst, da ihm dies Zaubern doch nur ein Spiel war. — So winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht."

(Aus R. Wagner: Beethoven. Werke, Bd. IX.)

Man sieht an dieser Analyse deutlich, wie es der motorisch-mimische Gehalt des Beethovenschen Werkes vor allem ist, der die Assoziationen und Stimmungen bedingt, und es kann nicht wundernehmen, daß ein Mann, der so Musik hörte, auch als Schaffender vor allem diese Seite der Musik auszugestalten trachtete.

Für die Art des imaginativen Typus, Musik zu genießen, ist auch folgender Bericht Richard Wallascheks sehr interessant[1]: „Ich spielte auf dem Klavier den Anfang (ca. 90 Takte) von Saint-Saëns ‚Danse macabre', den die Dame vorher nicht kannte, sie wußte überhaupt nicht, was ich spielen würde. Als ich geendet hatte, sagte sie, es sei merkwürdig, daß sie sich, so oft sie Musik höre, sofort bestimmte Landschaften vorstelle, die analog dem Verlaufe der Musik sich ändern, entwickeln. Diesmal sah sie zunächst eine Wasserfläche, über der sich dann auf einem Felsen ein beleuchtetes Schloß erhob, auf dessen Balkon eine Dame heraustrat, die der von ferne erklingenden Tanzmusik lauschte. Als ich nach einigen Wochen zufällig wieder dieselbe Komposition zu spielen begann, sah sie anfangs das Meer vom Mond beleuchtet und am Ufer eine Anzahl Fischer,

1) Wallaschek: Psychologie und Pathologie der Vorstellung. S. 120f.

die ein Feuer anzündeten und darum tanzten. Jetzt erst erkannte sie, daß sie die Komposition schon einmal gehört habe, und das brachte wieder das zuerst genannte Bild in Erinnerung. Ich bemerke, daß Saint-Saëns selbst zu dieser Komposition durch Zichys Bild: ‚Der Toten Tanz' angeregt wurde, das mit dem Bild der Dame nichts anderes gemein hat, als den Tanz, der ja der stereotypen musikalischen Form wegen nicht zu verfehlen war."

Als eine besondere Spielart des imaginativen Typus mag noch jene Art von Menschen hier besprochen werden, die überhaupt ohne sensorischen Eindruck aus freier Phantasie Kunst genießen, die also z. B. Musik in der Vorstellung noch viel schöner finden als wirklich gehörte. Dahin fällt z. B. der Ausspruch von Keats: „Heard melodies are sweet: but those unheard are sweeter." So schildert der dänische Novellist J. P. Jakobsen in seinem Roman Niels Lyne eine Persönlichkeit folgendermaßen: „Das schönste an Bigum waren seine Augen, sie waren hell, sanft und klar. An den Bewegungen des Augapfels konnte man sehen, daß er ein wenig schwerhörig war. Dies hinderte ihn aber nicht daran, ein großer Musikliebhaber und ein leidenschaftlicher Violinspieler zu sein, denn die Töne, sagte er, höre man nicht nur mit den Ohren; der ganze Körper höre: Augen, Finger und Füße, und ließe das Ohr einen vielleicht einmal im Stiche, so fände die Hand mit seltsam instinktmäßiger Genialität doch den rechten Ton ohne Hilfe des Ohrs. Überdies seien alle hörbaren Töne doch schließlich nur falsch, und der, dem die Gnadengabe der Töne geworden, trage in seinem Innern ein unsichtbares Instrument, im Vergleich zu dem die herrlichste Cremoneser Geige nur eine Kalebasse-Violine der Wilden sei, und auf diesem Instrument spiele die Seele, von ihren Saiten erklängen die idealen Töne, und auf ihm hätten die großen Tondichter ihre unsterblichen Werke gedichtet. Die äußerliche Musik, die die Luft der Wirklichkeit durchzitterte, die die Ohren hörten — sie sei nur eine elende Nachahmung, ein stammelnder Versuch, das Unsagbare zu sagen; sie sei der Musik der Seele zu vergleichen, wie die mit Händen geformte, mit dem Meißel gehauene, mit dem Maß gemessene Statue dem wundersamen Marmortraum des

Bildhauers zu vergleichen sei, den die Augen niemals schauen, die Lippen niemals preisen würden."

Ähnliches hat wohl mancher Mensch einmal empfunden, wenn er aus einem offenen Fenster nur halb deutlich Musik vernahm. Mörike hat in einem wundervollen Gedicht „Auf der Wanderung" eine derartige Wirkung geschildert. Oder es kann einem lange nach einem Konzerte plötzlich eine Melodie auftauchen, die mit ungeahnter Macht uns packt, hundertmal stärker als die wirklich gehörte Musik. Man lese die feinen Bemerkungen Vernon Lees in ihrem Essay „Hearing Music" über dies Thema.[1])

9. DAS IMAGINATIVE GENIESSEN VON ORNAMENTIK UND ARCHITEKTUR

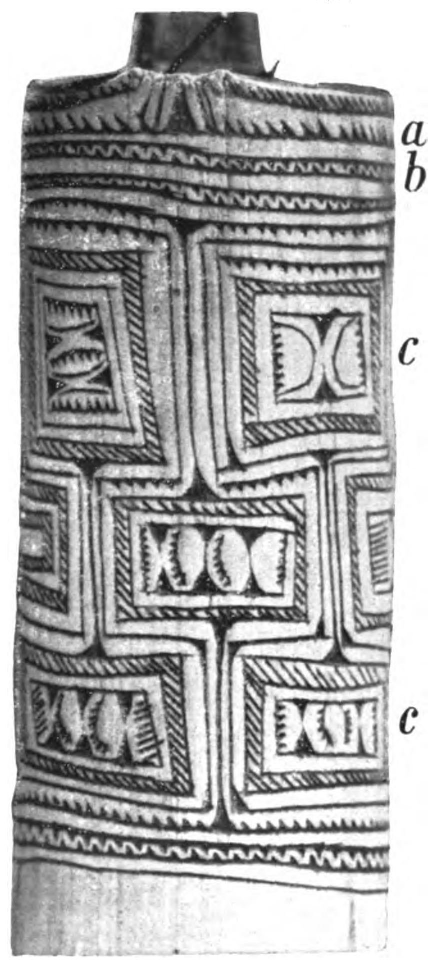
Ähnlich wie in der Musik zeigt sich die Bedeutung der assoziativen Faktoren in den nichtgegenständlichen Formen der bildenden Kunst, vor allem in Ornamentik und Architektur.

Wir berühren, indem wir die Ornamentik als nichtgegenständlich bezeichnen, allerdings eine schwierige Streitfrage, die in aller Ausführlichkeit erst bei der Besprechung der psychologischen Grundlagen der einzelnen Künste behandelt werden kann. Denn die Ornamentik ist vielfach keineswegs von der Malerei zu trennen, vielmehr oft aus gegenständlicher Darstellung entstanden oder hat sich zu gegenständlicher Darstellung allmählich ausgewachsen. Der Augenschein täuscht hier. Was wir in primitiver Kunst vielfach für Ornamente halten, sind in Wahrheit Gemälde mit bestimmtem, vielen Leuten verständlichem gegenständlichem Inhalt.

Dafür zunächst ein Beispiel! Ich gebe die Abbildungen eines mit Ornamenten bedeckten Bambusbüchschens aus Beliao bei Friedrich-Wilhelmshafen in Neu-Guinea. Diese Ornamentik erscheint dem Europäer rein linearen Charakter zu haben, ist aber in Wirklichkeit ein Gemälde mit ganz bestimmter Bedeutung. Daß es nicht allein von einem Kreis Eingeweihter so erfaßt wird, geht daraus hervor, daß der Forscher, der es nach Europa gebracht hat, es auch den Bewohnern anderer Inseln vorgelegt

1) Hortus Vitae (Tauchnitz Ed.) S. 71.





BAMBUSBÜCHSCHEN

aus Beliao bei Friedrich-Wilhelmshafen (Neu-Guinea). Beispiel für assoziative Ausdeutung.

Aus Südseekunst; Beiträge zur Kunst des Bismarck-Archipels und zur Urgeschichte der Kunst, von Dr. Emil Stephan. Verlag von Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) A.-G. Berlin.

a) = Schlange.
b) (Die einfach schraffierten Felder) = eine bewegte See.
c) (Die dunklen Ecken der Felder) = stilles tiefes Wasser.
d) (Die doppelt schraffierten Felder) = Regen auf See, auch See, die ein leichter Windhauch erzittern macht.
e) = Fasernetz an den Blattscheiden der Kokospalme.
f) Alang-Alang = Gras.

hat und dabei stets die gleichen Bezeichnungen vernahm. Die Entscheidung darüber, ob die Bedeutung ursprünglich oder nur hineingelegt ist, hält Stephan nach dem jetzigen Stand unserer Kenntnisse überhaupt für unmöglich, und eine Lösung erhofft er nur von einem tieferen Eindringen in das Seelenleben der Insulaner.

Hier interessiert uns nur die Tatsache der assoziativen Ausdeutung. Man kann ähnliches auch bei Kindern beobachten. Ich habe meinen 4 jährigen Knaben wiederholt befragt, was die wirren Linien, mit denen er seine Papiere bedeckte, bedeuteten, und fast stets hatte er eine bestimmte Antwort, ebenso wie er auch von mir gezeichneten Strichen meist ohne langes Besinnen eine bestimmte Bedeutung beilegte.

In der Architektur sind assoziative Elemente bereits durch die allgemeine Bestimmung des Gebäudes gegeben, die als konventionell gebunden erscheinen, vielfach auch durch plastische und malerische Dekoration noch gestützt werden. Für den radikalen Sensoriker müßte es gleichgültig sein, ob eine Kirche ein Gotteshaus oder ein Pferdestall ist. Für den vorwiegend imaginativen Menschen bedeuten die religiösen Vorstellungen mehr als das rein Sensorische; das Entscheidende, ob es sich um ein ästhetisches Genießen der Architektur handelt, ist dabei, ob der Beschauer durch die optischen und räumlichen Gegebenheiten zu solchen Vorstellungen und ihnen entsprechenden Gefühlen angeregt wird.

So ist z. B. für Chateaubriand der künstlerische Eindruck der gotischen Kirchen nicht nur durch religiöse Vorstellungen im allgemeinen, sondern auch speziell durch Assoziationen mit den heiligen Hainen vergangener Völker bedingt. Er schreibt: „Diese zu Blätterwerk ausgemeißelten Gewölbe, diese Pforten, die die Mauern stützen und plötzlich enden wie abgebrochene Baumstämme, die Kühle der Wölbungen, die Dämmerung im Allerheiligsten, die dunklen Schiffe, die geheimnisvollen Gänge, die niedrigen Türen, alles das führt in der gotischen Kirche das Waldlabyrinth vor Augen, alles läßt den religiösen Schauder, Mysterien und die Gottheit wach werden... Aber der chirstliche Baumeister war nicht zufrieden Wälder zu erbauen, er hat sozusagen auch ihr Rauschen nachbilden

wollen und durch Orgel und aufgehängtes Erz hat er dem gotischen Tempel den Klang der Winde und des Donnerhalles geliehen, der durch die Tiefen der Wälder rollt. . ."

(Génie du Christianisme. Trois. partie I, 8.)

10. IMAGINATIV BEDINGTE KUNSTFORMEN

In den gegenständlichen Künsten glaubt man den stark imaginativ Schaffenden in der Regel dort am deutlichsten zu erkennen, wo weit von jeder Realität abliegende Gebilde geschaffen wurden, also „Phantastik" im engsten Sinne. Man wird geneigt sein, Dichter wie E. T. A. Hoffmann oder E. A. Poe, in der Malerei etwa Callot oder Goya als bezeichnendste Vertreter solcher Phantasiekunst im engsten Sinne anzusprechen. Indessen sind diese Künstler nur Vertreter einer besonderen Gattung der Phantasiekunst, der Gattung der freikombinierenden, visionären Phantasie, über deren Besonderheit beim künstlerischen Schaffen zu reden sein wird.

Es gibt jedoch auch eine Phantasie, die durchaus aufs Reale gerichtet ist, die nicht im kombinierenden Ausmalen irrealer, sondern im reproduzierenden Ausmalen realer Gegebenheiten beruht. Auch derart veranlagte Künstler betätigen ihre Phantasie in ihrer Kunst, indem sie nicht nur greifbare Tatsachen, sondern Anregungen zur assoziativen Ergänzung geben, die der Leser oder Beschauer hinzutun muß. Das äußert sich oft in einem Überschreiten der Kunstgrenzen, indem der Dichter zugleich „malen", der Maler zugleich „dichten" will. Jener will durch seine Worte möglichst anschauliche Bilder vor den Geist des Lesers zaubern, dieser will mit seinen gemalten Gestalten Geschehnisse erzählen. Jener will in seinen Dichtungen nicht bloß ein in der Zeit verlaufendes Geschehen, sondern auch ein Nebeneinander, räumliche Tatbestände beschwören, dieser will in seinen Bildern oder Skulpturen auch ein Nacheinander, die Zeit festhalten. Beide Künstlertypen sind oft genug getadelt worden; Lessing hat den Dichter, der Maler sein will, hart in Schranken gewiesen, ohne für die bildende Kunst alle Konsequenzen zu ziehen. Das hat erst das 19. Jahrhundert getan, wo nach einem breiten Aufblühen einer erzählenden Malerei eine heftige Reaktion gegen die „Anekdoten-

maler“ einsetzte. Aber alle solche theoretischen Fehden werden niemals etwas helfen, weil wir es mit immer wiederkehrenden Typen zu tun haben, die unter Genießenden wie unter Schaffenden immer aufs neue erstehen werden und ihr Recht verlangen.

Kein Lessing wird es verhindern können, daß Leute auftreten, die es reizt, mit Worten anschauliche Gegebenheiten auszumalen, menschliche Schönheit in allen Feinheiten zu schildern, Landschaften in aller Farben- und Formenpracht zu beschreiben. Und ebenso wird es zu aller Zeit ein Publikum geben, das derartige Schilderungen nachzuerleben weiß. Als ein besonderes, hierherfallendes Kuriosum der neuesten Zeit möge hierbei erwähnt werden, daß viele Poeten der modernen Richtung, in Frankreich wie bei uns, vor allem durch Erwecken von Farbenvorstellungen im Leser zu wirken suchen. Sie durchsetzen ihre Verse mit Farbenadjektiven aller Art. Mag das auch Spielerei oder Bizarrerie scheinen, so erreichen sie doch ohne Zweifel eine gewisse Wirkung damit, da sich Farbenvorstellungen fraglos viel leichter durch Worte beschwören lassen als die komplizierteren, meist eine gewisse Reflexionsarbeit voraussetzenden räumlichen Vorstellungen.

Ebenso wird es stets Künstler geben, die in der bildenden Kunst ein Geschehen geben wollen, das nur durch die ergänzende Phantasie zu erfassen ist, Künstler, denen nicht die reine Sichtbarkeit, sondern das in der Sichtbarkeit sich auswirkende Leben die Hauptsache ist. Derartige Dinge sind tief in einer angeborenen Eigenart der Persönlichkeit verwurzelt, beruhen auf einer spezifischen Art des Erlebens, das man sich nicht geben kann.

Man sollte daher, statt mit unfruchtbaren Fehden mehr zu verwirren als zu klären, die Tatsachen verschiedener Erlebnisweisen anerkennen und danach verschiedene Typen der Kunst und auch der Künstler unterscheiden. Statt etwa Leibl und Böcklin gegeneinander auszuspielen, gebe man zu, daß es sich um ganz verschiedene Kunsttypen handelt. Nennt man die aufs Sensorische gerichteten, das Assoziative zurückdrängenden Maler die „eigentlichen“ Maler, so mag man den Typus Böcklins etwa als „Malerdichter“ bezeichnen. Wir haben ähnliche Gegensätze nicht nur in unserer Gegenwart, nein zu allen Zeiten treten

sie auf, und auch z. B. in der ostasiatischen Kunst fehlen sie nicht.

In der Musik hat der imaginative Typus zur Programmmusik geführt. Er braucht, um durch die Musik in Stimmung zu kommen, einen suggestiven Titel. Beethovens Mondscheinsonate dankt ihre Popularität zum guten Teil ihrer Überschrift, die — nebenbei gesagt — gar nicht von Beethoven selber herrührt. Auch Schumann erwähnt in seinen Briefen mehrfach, daß er seinen Stimmungsbildern erst nachträglich die suggestiven Überschriften verliehen habe (wie übrigens auch der Titel von Böcklins „Gefilden der Seligen" nicht etwa vom Maler selbst, sondern — vom Kunsthändler Gurlitt herrühren soll).

Der echte Programmusiker geht jedoch von einem gegenständlichen Programm aus. Er „malt" oder „dichtet" in Tönen. Eine derartige, auf assoziative Wirkungen gestellte Kunstart ist auch theoretisch nicht zu widerlegen, weil sie mit Notwendigkeit einem bestimmten Künstlertypus entspricht und auch den Bedürfnissen eines bestimmten Publikums entgegenkommt. Schon aus dem frühesten Altertum wird von einer durch Assoziationen wirkenden Tonkunst berichtet. So soll der Flötenspieler Sakadas bei den pythischen Spielen mit seinem *νόμος Πύθιος* einer Schilderung eines Kampfes zwischen Apoll und einem Drachen, den Sieg davongetragen haben. Und von dort, über Kuhnaus, des Vorgängers von J. S. Bach an der Thomaskirche, Schilderung des Kampfes zwischen Goliath und David bis zu dem Heldenleben von Richard Strauß, worin auch der Kampf des Helden mit seinen Widersachern geschildert wird, geht eine kontinuierliche Reihe.

So schafft sich der imaginativ veranlagte Mensch auch in Künsten, die ihm an sich weniger entgegenkommen, doch seiner Eigenart gemäße Stilformen.

11. DIE FREIE IMAGINATION

Neben den im Kunstwerk notwendig oder potentiell angelegten Assoziationen spielen jedoch auch mancherlei frei herangetragene Vorstellungen im Kunstgenießen eine Rolle. Sie können — wenn ich so sagen darf — „negativ" im Kunstwerk

vorgezeichnet sein, d. h., das Kunstwerk kann gleichsam einen leeren Raum enthalten, den mit Assoziationen zu erfüllen es den Genießenden zwingt. Das nur Angedeutete, die geheimnisvolle Anspielung, die Erregung vager Erinnerungen kann von erlesenem Reiz sein, weil es, ohne die Phantasie in bestimmte Bahnen zu zwingen, sie doch aufs stärkste in Bewegung setzt.

Derartige Wirkungen kommen in allen Künsten vor. In der Dichtung hat oft das nur Halbverständliche einen besonderen Reiz, der von den neuesten Symbolisten oft ein wenig allzu bewußt ausgenutzt wurde. Aber auch ein Goethe gestand, in seinen Faust viel „hineingeheimnißt" zu haben, und es ist sicherlich nicht ganz im Sinne des Dichters, wenn manche Interpreten jede dieser irrationalen Beziehungen, oft an den Haaren, ins helle Licht der Verstandesklarheit zerren. Auch das Nurgeahnte hat seinen eigentümlichen Zauber, jene „doppelbodige" Sprache, wie sie der späte Ibsen anwendet, und für die Maeterlinck auch theoretisch eingetreten ist.

Für die Malerei schildert H. v. Hofmannsthal in seinem „Tod des Tizian", dessen Verse übrigens auf Tizian weit weniger passen als etwa auf Böcklin, solche Kunstwirkungen.

Darum umgeben Gitter, hohe, schlanke,
den Garten, den der Meister ließ erbauen.
Darum durch üppig blumendes Geranke
soll man das Außen ahnen mehr als schauen.
Das ist die Lehre der verschlungnen Gänge,
das ist die große Kunst des Hintergrundes
und das Geheimnis zweifelhafter Lichter.
Das macht so schön die halbverwehten Klänge,
so schön die dunklen Worte toter Dichter
Und alle Dinge, denen wir entsagen.
Das ist der Zauber auf versunknen Tagen
und ist der Quell des grenzenlosen Schönen ...

Ein großer Reiz aller Torsi liegt vielleicht in dieser Anregung der Phantasie. Irgendwer hat bemerkt, es sei ein Glück, daß die Venus von Milo nicht unversehrt auf uns gekommen sei; auch die glücklichste Ergänzung würde nie den Zauber des Torsos haben. Vielleicht ist es darum doch nicht bloß gedankenlose Nachahmung der Antike, wie man Rodin vorge-

worfen hat, daß er seine Statuen als Torsi bildet. Vielleicht liegt feinste Kunsterkenntnis darin, daß man auch der Phantasie noch Spielraum lassen und gerade dadurch die Wirkung steigern kann. Vielleicht ist in allen Künsten das Geheimnis zu langweilen das: alles zu sagen.

Besonders die Musik scheint vielfach gerade in ganz freier Imagination genossen zu werden. Im Grunde ist ja auch in den oben gegebenen Beispielen die Bindung der Assoziationen nur äußerst locker, immerhin waren gewisse Anhalte nachweisbar. Die meisten Hörer jedoch überlassen sich einem ganz persönlichen Spiel der Vorstellungen, zu dem die Musik nur recht allgemein anregt. Die Wirkung der Tonwerke ist eine allgemeine Erregung der Seele durch die sensorisch-motorischen Faktoren, eine Entfesselung der Phantasie zu Traum oder Rausch, so daß die Seele gleichsam frei ihre Flügel entfalten und in ein selbstgeschaffenes Märchenland entfliehen kann.

12. DIE BEDEUTUNG DER ASSOZIATIVEN FAKTOREN IM KUNSTGENIESSEN

Vergegenwärtigen wir uns nochmals die schier unübersehbaren Möglichkeiten, die sich durch das Hinzutreten assoziativer Faktoren für das Kunstgenießen bieten, so wird man es schwer verständlich finden, daß manche Theoretiker die Assoziationen wie überflüssige Wucherungen haben beschneiden wollen. Gewiß, es ist begreiflich, wenn man besonders solchen Künsten gegenüber, die zunächst auf sensorische Wirkungen eingestellt sind, darauf hält, daß diese auch als solche zur Wirkung kommen und nicht bloß als Auslösung beliebiger Assoziationen. Und doch sahen wir, daß eine scharfe Grenze zwischen dem, was durch das Kunstwerk notwendig gesetzt ist, und dem, was der Genießende von sich aus hinzutut, nirgends zu ziehen ist. Gerade aus ganz persönlichen Assoziationen quellen oft tiefste Wirkungen. Es wäre Pedanterie, wollte man das zurückweisen. Es ist eine schulmeisterliche Forderung, daß alle Menschen den Faust, die Neunte Symphonie in einer überall gleichen kanonisch festgelegten Weise genießen sollen. Nein, es kommt auch darauf an, daß jeder s e i n e n Faust liest, daß

er ihm zum ganz persönlichen Erlebnis werde. Und fragt man bei den größten Künstlern selbst an, wie sie ihre Werke erlebt wissen wollten, so ergibt sich, daß sie persönlichen Zutaten weitesten Raum gaben und volle Freiheit gelassen wissen wollten. So schreibt Goethe in den Noten zu seiner „Harzreise im Winter", daß der Erklärer nicht beschränkt sein solle, alles, was er vorträgt, aus dem Gedichte zu entwickeln, sondern daß er uns Freude mache, wenn er manches Verwandte, Gute und Schöne an dem Gedicht entwickele. — Es gibt eben zwischen gebundener Marschroute und zielloser Willkür noch ein Drittes, die freie Bewegung unter Ausnutzung aller Gegebenheiten, und das scheint für das Kunstgenießen der beste Weg zu sein. Man wird die im Kunstwerk angelegten Assoziationen zu entwickeln haben, aber auch die individuelle Freiheit nicht einschränken. So wird der assoziative Faktor eine unendliche Bereicherung des Kunstgenusses sein, ohne ihn zu einem willkürlichen Phantasiespiel werden zu lassen. Im übrigen wird das Problem des „adäquaten" Genießens im zweiten Bande noch ausführlich zur Sprache kommen.

VI. DIE INTELLEKTUELLEN FAKTOREN DES KUNSTGENIESSENS

1. DIE BERECHTIGUNG VON DENKAKTEN IM KUNSTGENIESSEN

Es ist von vielen Theoretikern so einseitig betont worden, die Kunst sei Sache der Anschauung oder der Phantasie oder des Gefühls, man hat die Kunst in so schroffen Gegensatz zur Wissenschaft als dem Felde der Erkenntnis gebracht, daß es fast als unkünstlerische Auffassung erscheinen könnte, wenn ich sage, auch Denkakte gehörten zum Kunstgenießen. Indessen darf man sich von solchen übertreibenden Antithesen, in denen sich manche Philosophen gefallen, die die menschliche Seele in Parzellen zerlegen wie die Markscheider einen Acker, nicht irreführen lassen. So gut wie in der Wissenschaft, vor allem in der Philosophie, Gefühle sehr wesentlich mitsprechen, so gut kann auch im Kunstgenießen das Denken sich betätigen, ohne das Wesen des Kunstgenießens darum aufzuheben. Im Gegenteil, es wird sich zeigen, daß auch reine Empfindungs- und Gefühlserlebnisse gelegentlich der intellektuellen Verarbeitung bedürfen und erst durch Urteile zur vollen Klarheit gelangen. Und jeder, der über sein Kunsterleben sprechen will, ist ja gezwungen, seine Empfindungs- und Gefühlserlebnisse in Sätze zu formen, ohne daß er darum zu befürchten brauchte, seinem Genießen allen Schmelz von den Flügeln zu streifen. Dabei kann ruhig zugegeben werden, daß das Tiefste und Feinste des ästhetischen Erlebens nie in Worte eingehen, daß das Kunstgenießen niemals restlos in Denken aufgelöst werden kann: aber es wäre darum doch ein großer Fehler, die Rolle des Denkens im Kunstgenießen völlig zu übersehen. — Denn das Verhältnis von Denken und Fühlen ist nicht so, daß das eine

das andere aufhöbe. Gewiß kann das Denken die aus Hamlet bekannte „Blässe" des Erlebens mit sich bringen, wenn es das Gefühl selbst zum Denkgegenstand macht und es dadurch als Gefühl aufhebt. Das Denken kann jedoch selbst von Gefühlen begleitet sein, es kann zum Rausch und zur Qual werden. Gewiß sind diese Gedankengefühle noch wenig durchforscht, aber dennoch sind sie es, die gestatten, daß auch Denkakte eingehen ins künstlerische Genießen.

2. ÜBERSICHT DER INTELLEKTUELLEN AKTE

Das Denken betätigt sich nach der logischen Überlieferung hauptsächlich in der Form von Urteilen, Begriffsbildung und Schließen. Obwohl auch diese traditionelle Lehre, wie so viele andere, neuerdings durch die fortschreitende psychologische Forschung ins Wanken geraten ist und wesentliche Modifikationen erfahren hat, vermeide ich es, an dieser Stelle in eine Erörterung dieser Probleme einzugehen, zumal ich glaube, daß für unsere Zwecke die landläufige Lehre ausreicht, ohne daß Konflikte mit den feineren Untersuchungen der neueren Psychologie und Logik nötig wären.

Ich fasse das Urteilen als psychischen Akt, der eine Gesamtvorstellung in begriffliche Elemente zerlegt und dann wieder diese so gewonnenen Elemente zu einer Einheit zusammenfügt. Wesentlich für das Urteil ist die Formulierung in einem Satz, in dem ein Prädikat einem Subjekt durch eine Kopula zugeordnet wird. Gewiß wird diese Formulierung nicht immer vollständig vollzogen und kann auch durch andere Handlungen als das Sprechen, etwa ein Hinweisen, ersetzt werden, sie aber ist es hauptsächlich, die das Urteil über die gewöhnliche Apperzeption hinaushebt. Das Urteil hat einen doppelten Wert: es dient dem Individuum zur Klärung und Fixierung des Denkens, es dient zugleich aber auch der sozialen Verständigung. Es ist von einem mehr oder weniger ausgesprochenen „Geltungsbewußtsein" begleitet.

Von den verschiedenen Arten der Urteile können die beiden hauptsächlichsten, seit alters unterschiedenen, sowohl Seinsurteile (Existentialurteile) und Werturteile beim ästhetischen Genießen vorkommen. Die Existentialurteile lassen die Bezie-

hung des beurteilten Gegenstandes zum Subjekt außer Spiel, sie gehen, wenn sie beim ästhetischen Genießen gefällt werden, auf dessen geistige Voraussetzungen, können jedoch auch Teil des Genießens werden. Die Werturteile dagegen stellen eine Beziehung des Gegenstandes zum Subjekt, sei es dem individuellen, sei es einem „allgemeinen" Subjekt, ins Licht und sind dann Formulierungen des Kunsterlebens selber. Urteile ich also: dies Bild ist beherrscht von der Farbentrias Rot-Grün-Violett, so ist das ein Seinsurteil, da es ohne Beziehung zu einem Subjekt nur die Existenz gewisser Tatsachen feststellt. Urteile ich dagegen: „diese Farbenzusammenstellung gefällt mir" oder „sie ist schön", so habe ich Werturteile gefällt, im ersten Falle mit bloß individueller Geltung, im zweiten Fall mit allgemeinem Geltungsanspruch.

Alle Urteile arbeiten mit Begriffen, obwohl diese im Urteilsprozeß selbst modifiziert werden. Ein Begriff aber ist die Zusammenfassung einer Reihe in bestimmter Beziehung stehender Merkmale eines Gegenstandes oder einer Klasse von Gegenständen und hebt etwas Charakteristisches, Wesentliches hervor. Wie das Urteil, so fixiert sich auch der Begriff in der Sprache; denn die Begriffsbezeichnungen durchs Wort geben ein auch sozial gültiges Mittel an die Hand, die im Begriff vollzogene Synthese zu festigen. Es ist klar, daß besonders die Dichtung, da sie mit Worten arbeitet, stark ans begriffliche Denken appelliert. Indessen auch die anderen gegenständlichen Kunstzweige wie Malerei und Bildnerei wollen vielfach begrifflich erfaßt sein. Und zwar kommen sowohl Gattungsbegriffe wie Individualbegriffe in Betracht. Es ist zum Verständnis eines Tierbildes nicht ganz unwesentlich, daß man die Gattung der dargestellten Wesen erkennt, wie es zum Verständnis der Schlüterschen Statue vom Großen Kurfürsten nicht gleichgültig ist, ob man einen „Begriff" von der dargestellten Persönlichkeit hat. Gewiß ist es möglich, solche Kunstwerke auch ohne ein derartiges Wissen künstlerisch zu erfassen, aber es fragt sich, ob dieses Verhalten als dem Kunstwillen des Schöpfers ganz adäquat anzusehen ist.

Im übrigen wäre es falsch, die begriffliche Synthese allein auf die logischen Begriffe, die sprachlich fixierbar sind, fest-

zulegen. Man vollzieht auch gedankliche Synthesen Kunsteindrücken gegenüber, für die nicht immer Bezeichnungen zur Verfügung stehen, und die den logischen Begriffen als seelische Funktion doch nebenzuordnen sind. Es gibt ein rationales Erfassen ornamentaler oder musikalischer Formen, das — als intellektuelle Synthese — dem logisch-begrifflichen Denken entspricht. Indem man das Nebeneinander mannigfacher Linien synthetisch als einheitlich apperzipiert, indem man es etwa auf eine Mittelaxe als Symmetrie bezieht oder als Variation eines einheitlichen Grundmotivs erkennt, vollzieht man einen Denkakt, der unter das Begriffsschema nicht eingeht. Ebenso sind es rationale, wenn auch nicht begriffliche Akte, wenn ich in einer Sonate die Hauptmelodie durch mannigfache Modulierungen und thematische Umbildungen verfolge. Daß derartige Denkakte ein sehr wesentliches Element des Kunstgenießens sein können, wird niemand bestreiten.

Als dritte Gattung logischer Akte gelten der aristotelischen Überlieferung nach die Schlüsse, die allerdings nur Sonderformen eines auch in anderen Formen sich betätigenden kombinierenden Denkens sind. Ein solches wird der Künstler in der Regel nicht verlangen, da eine allzu starke intellektuelle Anspannung den Genuß, wenigstens für die Mehrzahl der Menschen, aufheben würde. Trotzdem setzen besonders Dichtungen oft eine recht ansehnliche kombinatorische Gedankenarbeit voraus. Ja, es wird sich zeigen, daß viele Leute, die ihrem ganzen Typus nach nicht auf ein rein sensorisches oder assoziatives Verarbeiten der Eindrücke eingestellt sind, Kunsteindrücke aller Art doch zum Gegenstand kombinatorischer Geistesarbeit machen, die ihnen einen hohen Genuß bereitet.

Jedenfalls können gelegentlich ziemlich alle Arten intellektueller Akte ins Kunstgenießen eingehen oder doch damit in Beziehung treten.

3. INTELLEKTUELLE AKTE ALS VORAUSSETZUNGEN DES KUNSTGENIESSENS

Kaum zum ästhetischen Genießen selber gehören alle jene existentialen Urteile und Begriffe, die nötig sind, damit das Genießen überhaupt vonstatten gehen kann, die also nur dessen

Voraussetzungen bestreiten. Besonders die Poesie setzt einen gewissen Schatz von Begriffen voraus, was wir bereits darlegten. Für uns handelt es sich jedoch nicht um die sprachlich zusammengefaßten Allgemeinvorstellungen der Umgangssprache, sondern um die logisch verarbeiteten Begriffe, die nur durch Urteile festgelegt werden können. Auch solche Begriffsklärung ist für viele Dichtungen notwendig, besonders auch Dichtungen früherer Zeiten, in denen die Worte mit wesentlich anderen Begriffen verknüpft waren als heutzutage. Das Verständnis von Gedichten wie „Das Ideal und das Leben" von Schiller ist dem philosophischen Laien gar nicht möglich, ohne daß ihm Begriffe wie die „Gestalt" einigermaßen erklärt sind, und auch viele andere Begriffe, wie die mythologischen, die in jenes Gedicht verwoben sind, bedürfen einer Deutung. Ebenso ist der Faust, besonders der zweite Teil, unmöglich zu verstehen, ohne daß zahlreiche Begriffsklärungen vorausgegangen sind. Rein im landläufigen Verstande genommen, sind so grandiose Vorstellungen wie die der „Mütter" ganz unbegreiflich. Gestalten wie der Euphorion und zahlreiches andere bedürfen einer begrifflichen Deutung.

Natürlich tritt in anderen Künsten im Vergleich zur Poesie das Begriffliche zurück. Indessen nicht ganz. Werke wie Dürers Melancholie sind mit bloßem „Anschauen" und „Einfühlen" nicht zu erschöpfen. Auch hier müssen dem eigentlichen Genuß gewisse logische Akte vorausgehen. Aber man darf nicht bloß an die begrifflichen Synthesen, die in der Wortsprache vollzogen werden, denken. Nicht nur die Poesie setzt eine Sprache voraus, auch die anderen Künste, wenn ihre „Sprache" auch eine andere ist. Die „Tonsprache" der Musik ist keineswegs universal verständlich, wie manche Laien annehmen; auch sie hat ihre Zeit- und Nationaldialekte, die man erlernt haben muß. Der Ostasiate ist keineswegs ohne weiteres imstande, unsere Akkorde und Melodien als Einheiten zu erfassen, sondern er muß unsere Tonsprache und deren Grammatik erst erlernen. Und ebenso „verstehen" wir nicht ohne weiteres siamesische oder chinesische Musik, weil uns die elementarsten Synthesen, die jenes Verständnis voraussetzt, fehlen.

Desgleichen setzt auch die bildende Kunst gewisse ordnende

und synthetische Akte voraus, die wir, weil wir ganz in sie eingelebt sind, bei unserer Kunst nicht als solche empfinden, die aber doch Elemente einer zeitlich und räumlich begrenzten Formsprache sind. Unsere Perspektive z. B. ist ein Akt geistiger Synthese, der dem Mittelalter sowohl wie dem heutigen Ostasiaten oder den Naturvölkern fehlt. Für jeden, der nicht darin aufgewachsen ist, macht die Apperzeption unserer perspektivischen Darstellungen gewisse Schwierigkeiten, ähnlich denen, die auch wir beim Betrachten japanischer Bilder zunächst verspüren.

Alle derartigen Denkakte rechne ich darum zu den Voraussetzungen des Kunstgenießens, weil sie nicht für das Genießen des einzelnen Werkes nötig sind, sondern weil sie allgemeiner Art sind, also als eine geistige Disposition schon bestehen müssen.

4. INTELLEKTUELLE AKTE ALS FAKTOREN DES KUNSTGENIESSENS SELBST

Die allgemeinen intellektuellen Voraussetzungen lassen sich vom eigentlichen Genießen bis zu einem gewissen Grade absondern. Die radikalen Antiintellektualisten der Ästhetik werden daher sagen, sie gehörten noch nicht zum Genuß selbst; dieser bestehe darum doch aus einem reinen Anschauen und Fühlen.

Nun ist ja sicherlich möglich, daß man unter Ausschluß aller Denkakte in Kunst schwelgt. Indessen trägt ein solches Genießen doch stark den Charakter einer vagen Schwärmerei, die dem Werke selber in der Regel kaum gerecht wird. Sobald man zum Kunstgenuß ein Erfassen der Gegebenheiten des Kunstwerkes selber als wesentlich ansieht, wird man nicht ohne Denkakte auskommen. Denn bereits das eindringlichere „Wahrnehmen" ist nicht bloß ein Einströmenlassen von Eindrücken mit hinzutretenden Assoziationen, sondern ist ein denkendes Verarbeiten jener Gegebenheiten. Alles „Beobachten" ist in Wahrheit mehr als ein passives Erleben von Empfindungen und Vorstellungen, es schließt ein Urteilen ein. Über dieses eindringende Beobachten spricht John Stuart Mill in seiner Logik, und ich setze die Stelle hierher: „Der Beobachter ist

nicht derjenige, der bloß das Ding, das vor seinen Augen steht, sieht, sondern derjenige, der auch die Teile sieht, aus denen es sich zusammensetzt. Das ordentlich zu können ist ein seltenes Talent. Mancher übersieht infolge seiner Unaufmerksamkeit oder seiner Aufmerksamkeit an falscher Stelle die Hälfte dessen, was er erblickt; ein anderer konstatiert viel mehr als er sieht, indem er das, was er sich vorstellt oder was er folgert, hineinmengt; ein dritter nimmt zwar der Art nach alle Einzelheiten wahr, doch da er ihren Grad nicht abschätzen kann, läßt er ihre Quantität ganz im Unklaren und Ungewissen. Wieder ein anderer sieht in der Tat das Ganze, macht jedoch eine ungeschickte Teilung desselben, wirft Dinge zusammen, die gesondert werden müßten, und trennt andere, die passender als eins gefaßt würden, so daß der Erfolg ganz derselbe, ja oft noch schlimmer ist, als hätte eine Analyse überhaupt nicht stattgefunden."[1])

Und zwar setzt, wie diese Schilderung bereits erkennen läßt, ein solches Beobachten die doppelte Tätigkeit der Analyse einerseits und der Synthese andererseits voraus. In einem vagen Gesamteindruck fassen wir in der Regel recht wenig. Es ist ein Irrtum, zu glauben, daß man, wenn man das Ganze habe, auch die Teile schon ergriffen hätte, genau wie es umgekehrt ein Irrtum ist, wenn man mit den Teilen bereits das Ganze zu haben meint.

Besonders Werken der bildenden Kunst gegenüber ist ein solches durch Urteile vertieftes Betrachten schier unerläßlich. Das Urteilen ist, neben der motorischen Apperzeption, das wesentliche Mittel, um den momentanen Kunstgenuß zu einem dauernden zu gestalten, jenen Erlebnisstrom zu erreichen, von dem oben die Rede war. Es handelt sich dabei ja nicht bloß um ein wechselndes Einstellen der Aufmerksamkeit auf Einzelheiten, sondern um ein bereicherndes Zurückkehren zum Gesamteindruck.

Aus diesem Grunde ist ein wesentliches Mittel zur Vertiefung des Anschauens das Beschreiben des Bildes, das von vielen neueren Theoretikern als wichtigstes Mittel zur Selbsterzie-

1) Mill: Logic III, Chap. VII, § 1.

hung erkannt worden ist. Beschreiben aber ist ja nichts anderes als ein Auflösen des Eindrucks in Urteile. Um sich selbst zur genauen Beobachtung zu zwingen, ist das beste Mittel eine genaue Beschreibung des zu beobachtenden Gegenstandes. Besonders instruktiv ist ein Beschreibungsversuch vielfach auch in negativer Hinsicht. Es ist geradezu erschütternd, wie wenig selbst gebildete Menschen in einem Bilde zu „sehen“ pflegen. „Sehen“ ist aber nicht bloß Angelegenheit der Netzhaut oder des nervus opticus, sondern setzt eine Stellungnahme des gesamten Geistes voraus, aller Kategorien und Anschauungsformen, um mit der Kantschen Terminologie zu reden.

Natürlich ist es individuell verschieden, wieweit solche Denkakte selber Gefühlswerte auszulösen vermögen und damit in den Genuß eingehen, wieweit auch sie Voraus-setzungen sind, jenseits derer das eigentliche Genießen beginnt. Für eine verbreitete Gattung von Menschen, die ich später als den reflektierenden Typus genauer kennzeichnen werde, kann jedenfalls eine urteilende und rational verarbeitende intellektuelle Tätigkeit durchaus selbst ein Genuß sein.

Auch in andern Künsten sind oft Existentialurteile nötig, um zu einer vertieften Erfassung des Kunstwerkes zu gelangen. Eine Dichtung erschließt sich nicht einem oberflächlichen Verständnis der Worte, die sie zusammensetzen. Es ist durchaus möglich, daß einer alle Worte einer Dichtung versteht, ohne diese als Dichtung auch nur im entferntesten begriffen zu haben. Gewiß kann man durch bloße „Einfühlung“ dichterische Charaktere erfassen, und trotzdem kann man dadurch, daß man sich urteilsmäßig diese Gestalten klarmacht, noch eine weitgehende Bereicherung dieses Erlebens erfahren. Die Gestalt des Goethischen „Tasso“ z. B. kann dadurch, daß man die vom Dichter nacheinander, in mannigfacher Spiegelung gegebenen Charakterzüge zusammenfügt, unendlich an Plastik und Deutlichkeit gewinnen. Auch Dichtungen gegenüber ist der Versuch, die Gestalten und Geschehnisse urteilsmäßig festzulegen, oft eine sichere Probe darauf, wieviel oder wie wenig man von einer Dichtung „verstanden“ hat. Daß große Schauspieler imstande sind, solche Gestalten lebensvoll zu verkörpern, ohne über ihr Wesen sich begrifflich klar zu sein, ist

kein Einwand dagegen, daß die gedankliche Durchdringung eines Kunstwerkes eine wertvolle Bereicherung bedeutet.

Literatur:

M. Dessoir: Über das Beschreiben von Bildern. Zeitschr. f. Ästh. VIII.

Friedr. Müller: Ästhetisches und außerästhetisches Urteilen des Kindes bei der Betrachtung von Bildwerken. 1912.

G. Dehning: Bildunterricht. Versuche mit Kindern und Erwachsenen über die Erziehung des ästhetischen Urteils. 1912.

5. WERTURTEILE UND KUNSTGENUSS

Wie die Existentialurteile nicht vom Kunstgenuß rein abzusondern sind, so auch die Werturteile. So wenig, wie jene bloße Voraussetzungen sind, so wenig sind die Werturteile etwa bloß nachträgliche Formulierungen des reinen Genießens, sondern wirken auf das Genießen selber zurück. Indem ich mir urteilsmäßig klar werde, daß und warum mir etwas gefällt, wird dies Erleben bewußter und klarer.

Besonders augenfällig wird die Beeinflussung des Genießens durch Werturteile dann, wenn die Werturteile anderer Menschen helfend eingreifen. Das ist ohne Zweifel möglich. Jeder, der mit guten Kunstkennern durch eine Galerie gegangen ist, wird sich dessen erinnern, daß ihm der Hinweis auf bestimmte Schönheiten der Bilder oft ganz neue Genußmöglichkeiten erschlossen hat schon darum, weil Werturteile oft existentiale Urteile einschließen. Es braucht sich dabei keineswegs um äußerliche Suggestion zu handeln: ein solcher Hinweis kann ein ganz reales Erleben erschließen.

Dabei ist die suggestive Macht des Werturteils gewiß nicht zu unterschätzen. Es ist eine unbestreitbare psychologische Tatsache, daß der Mensch nicht bloß darum etwas für wertvoll hält, weil es ihm gefällt; es gefällt ihm vielfach auch etwas bloß darum, weil es für wertvoll gilt. Wenn ein allwissender Psychologe hineinleuchten könnte in die Komödie unseres offiziellen Kunstbetriebes, wenn er die innersten Motive klarlegen könnte, aus denen heraus die meisten Menschen Bilder lieben oder verwerfen, die Motive, die zu den wechselnden Kunstmoden führen, es würde ein grotesker Karneval des Irrtums und der Heuchelei sich enthüllen; denn die inneren Beziehungen

zwischen Menschen und Kunstwerken sind unendlich viel seltener, als man nach der Zahl der Besucher in Konzerten und Museen meinen sollte. Vielleicht kann man ohne Übertreibung sagen, daß die meisten Leute sich niemals die Sixtinische Madonna ins Zimmer hängen würden, wüßten sie nicht, daß es ein berühmtes Gemälde wäre, und ebensoviele würden bereitwillig gestehen, daß sie eine Beethovensche Symphonie herzlich langweilte, wenn im Programm durch einen Druckfehler nicht Beethoven, sondern ein unbekannter Name stünde. Wenn sie trotzdem Lustgefühle beim Betrachten jenes Bildes oder beim Anhören von Symphonien verspüren, so sind diese zunächst durch Suggestion hervorgerufen.

6. AUSSERÄSTHETISCHE URTEILE DER KUNST GEGENÜBER

Man braucht jedoch nur ein beliebiges Buch, das Analysen künstlerischer Schöpfungen bietet, aufzuschlagen, um sofort inne zu werden, daß sich diese Analysen keineswegs auf eine intellektuelle Interpretation der ästhetischen Wirkungen beschränken. Im Gegenteil, fast alle umgeben sie das Kunstwerk mit einem Netzwerk von Urteilen und anderen Denkakten, die mit dem Genuß als solchem direkt gar nichts zu tun haben. Da werden Beziehungen geschlagen zum Leben des Künstlers, da wird das Werk eingeordnet unter die anderen Werke des Schöpfers und seiner Zeitgenossen, es wird mit den Werken der vorhergehenden und nachfolgenden Zeit verglichen und in eine historische Kette eingereiht, es wird das Stoffliche der Darstellung zum Gegenstand weitläufiger Forschungen gemacht, es werden allgemeine Regeln und Gesetze abstrahiert, kurz es wird mehr das Drum und Dran als das Kunstwerk selbst studiert. Wölfflin vergleicht einmal das Gebaren solcher Kunstwissenschaftler mit einer Botanik, die nur Pflanzengeographie sein wollte.[1])

Die Voraussetzung, die solchen außerästhetischen Urteilen zugrunde liegt oder wenigstens zugrunde liegen sollte, ist die, daß dadurch das Kunstgenießen selbst gefördert werde. Das

1) Wölfflin: Die klassische Kunst, S. VIII. 5. Aufl. 1912.

kann natürlich geschehen, es besteht jedoch die Gefahr, daß diese intellektualistische Beurteilung vom Kunstgenießen selbst abführt und einem Alexandrinertum Vorschub leistet, dem das Wesen der Kunst selbst ganz verschlossen bleibt.

7. DER REFLEKTIERENDE TYPUS DES KUNSTGENIESSENS

Wir können nun, wie bei den anderen Funktionen des Kunstgenießens, auch nach dem Überwiegen des gedanklichen Verarbeitens der Kunstwerke einen besonderen Typus unterscheiden: den intellektuellen Typus des Kunstgenießens. Für diesen beruht der Hauptreiz aller Kunsteindrücke weder in dem sensorischen Eindruck, noch im motorischen Einleben, noch in der Anregung der Phantasie, sondern in einer Betätigung des Verstandes, wozu ihn das Kunstwerk anregt.

Auch innerhalb des intellektuellen Typus lassen sich verschiedene Spielarten unterscheiden, die ich später bespreche. Hier halte ich mich zunächst an dasjenige intellektuelle Verhalten, das ein wirklich vorhandenes Erleben geistig verarbeitet. Ich nenne diesen Typus den reflektierenden Typus, weil er sich gleichsam über sein eigenes Erleben zurückbeugt und es zum Gegenstand von Urteilen und anderen rationalen Akten macht. Ich habe diesen Typus bereits oben kurz charakterisiert und sein Erleben dem „schlichten" Kunstgenießen gegenübergestellt. (Kap. I, 4.) Hier möchte ich zunächst einige Angehörige dieses Typus selber reden lassen.

Als ein bezeichnender Vertreter des intellektuellen Typus in der Musik ist Hanslick anzusprechen. Und zwar ist seine Art des Kunstgenießens aufgebaut auf sensorischer Grundlage unter bewußtem Ausschluß jener imaginativ-motorischen Ausdeutung der Töne, wie sie Richard Wagner pflegte, den er deshalb bekanntlich heftig bekämpft hat. Das „Musikalisch Schöne" ist ihm ein solches, „das unabhängig und unbedürftig eines von außen herkommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Beziehung liegt". Indessen ist dies ihm doch nur Material für eine spezifisch geistige Tätigkeit, die er bald als „Phantasie", bald als „reines Schauen" bezeichnet, und die im Grunde — psychologisch formuliert — ein Verarbeiten des

sensorisch Gegebenen durch das Urteil ist. Ich belege das durch Hanslicks eigene Worte:

„Der wichtigste Faktor in dem Seelenvorgang, welcher das Auffassen eines Tonwerks begleitet und zum Genusse macht, wird am häufigsten übersehen. Es ist die geistige Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Absichten des Komponisten fortwährend zu folgen und voranzueilen, sich in seinen Vermutungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden. Es versteht sich, daß dieses intellektuelle Hinüber- und Herüberströmen, dieses fortwährende Geben und Empfangen, unbewußt und blitzschnell vor sich geht. Nur solche Musik wird vollen künstlerischen Genuß bieten, welche dies geistige Nachfolgen, welches ganz eigentlich ein Nachdenken der Phantasie genannt werden könnte, hervorruft und lohnt. Ohne geistige Tätigkeit gibt es überhaupt keinen ästhetischen Genuß. Der Musik aber ist diese Form von Geistestätigkeit darum vorzüglich eigen, weil ihre Werte nicht unverrückbar und mit einem Schlag dastehen, sondern sich sukzessiv am Hörer abspinnen, daher sie von diesem kein, ein beliebiges Verweilen und Unterbrechen zulassendes Betrachten, sondern ein in schärfster Wachsamkeit unermüdliches Begleiten fordern. Diese Begleitung kann bei verwickelten Kompositionen sich bis zur geistigen Arbeit steigern.“[1])

Ich denke, es ist aus dieser Stelle genügend klar, daß Hanslick den wahren Musikgenuß in einem durch Urteile ins hellste Bewußtsein geschobenen Erfassen und Nachdenken der sensorischen Erlebnisse sieht. Darum eben bezeichne ich ihn als intellektuellen Typus, weil ihm dies bewußte Erkennen im Mittelpunkt des ästhetischen Genießens steht und dem sensorischen Element zum mindesten die Wage hält. Er spricht das selber aus: „Das bei jedem Kunstgenuß notwendige geistige Moment wird sich bei Zuhörern desselben Tonwerks in sehr verschiedener Abstufung tätig erweisen; es kann in sinnlichen und gefühlvollen Naturen auf ein Minimum sinken, in vorherrschend geistigen Persönlichkeiten das geradezu Entscheidende werden. Die wahre ‚rechte Mitte‘ muß sich nach

1) **Hanslick**: Vom Musikalisch Schönen, 10. Aufl., S. 72.

unserer Meinung hier etwas nach rechts neigen. Zum Berauschtwerden braucht's nur der Schwäche, aber wirkliches ästhetisches Hören ist eine Kunst."[1])

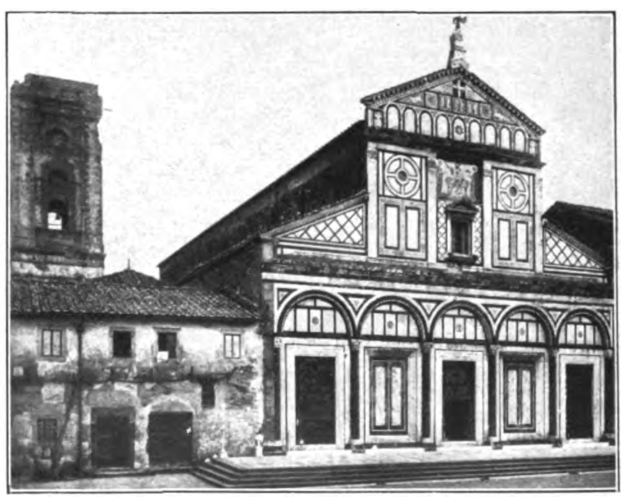
Auch den Werken der bildenden Kunst gegenüber gibt es eine reflektierende Erfassung, die vor allem in einer urteilsmäßigen Klärung sensorischer, motorischer und assoziativer Erlebnisse beruht, daneben aber auch rationale Kategorien anlegt und deren Erfüllung durch das Bild lustvoll bewertet. Man lese unter diesen Gesichtspunkten z. B. die Analyse, die Wölfflin von Raffaels Sixtinischer Madonna gibt: „Das Bewegungsmotiv ist ein wunderbar leichtes schwebendes Gehen. Die Analyse des besonderen Gleichgewichtsverhältnisses in diesem Körper und der Linienführung in dem weit geblähten Mantel und dem rückwärtsrauschenden Gewandende werden das Wunder immer nur zum Teil erklären, es ist von Wichtigkeit, daß die Heiligen rechts und links nicht auf den Wolken knien, sondern einsinken und daß die Füße der Wandelnden im Dunkel bleiben, während das Licht nur das Gewoge des weißen Wolkenbodens bescheint, was den Eindruck des Getragenwerdens verstärkt. Vor allem ist es so gehalten, daß die Zentralfigur gar nichts Gleichartiges, sondern lauter günstige Kontraste findet. Sie allein steht, die anderen knien, und zwar auf tieferem Plan; sie allein erscheint in voller Breitansicht, in reiner Vertikale, als ganz einfache Masse, mit vollständiger Silhouette gegen den hellen Grund, die anderen sind an die Wand gebunden, sind vielteilig als Kostüm und zerstückt als Masse und haben keinen Halt in sich selber, sondern existieren nur in bezug auf die Gestalt in der Mittelachse, der die Erscheinung der größten Klarheit und Macht vorbehalten ist. Sie gibt die Norm, die anderen die Abweichungen, aber so, daß auch diese nach einem geheimen Gesetz geregelt erscheinen. . ."[2])

Man sieht, wie hier der höchste Wirkungswert bestimmten rationalen Faktoren zugeschrieben wird. Immerhin wird doch nicht alles rationalen Gesetzen untergeordnet und die intellektuelle Klarheit nicht als einzige Wirkung proklamiert.

Als typisch für diese Art des Kunsterlebens scheint mir

1) Ebenda S. 168f. 170.

2) Wölfflin: Die klassische Kunst. 5. Aufl. 1912. — Gekürzt.

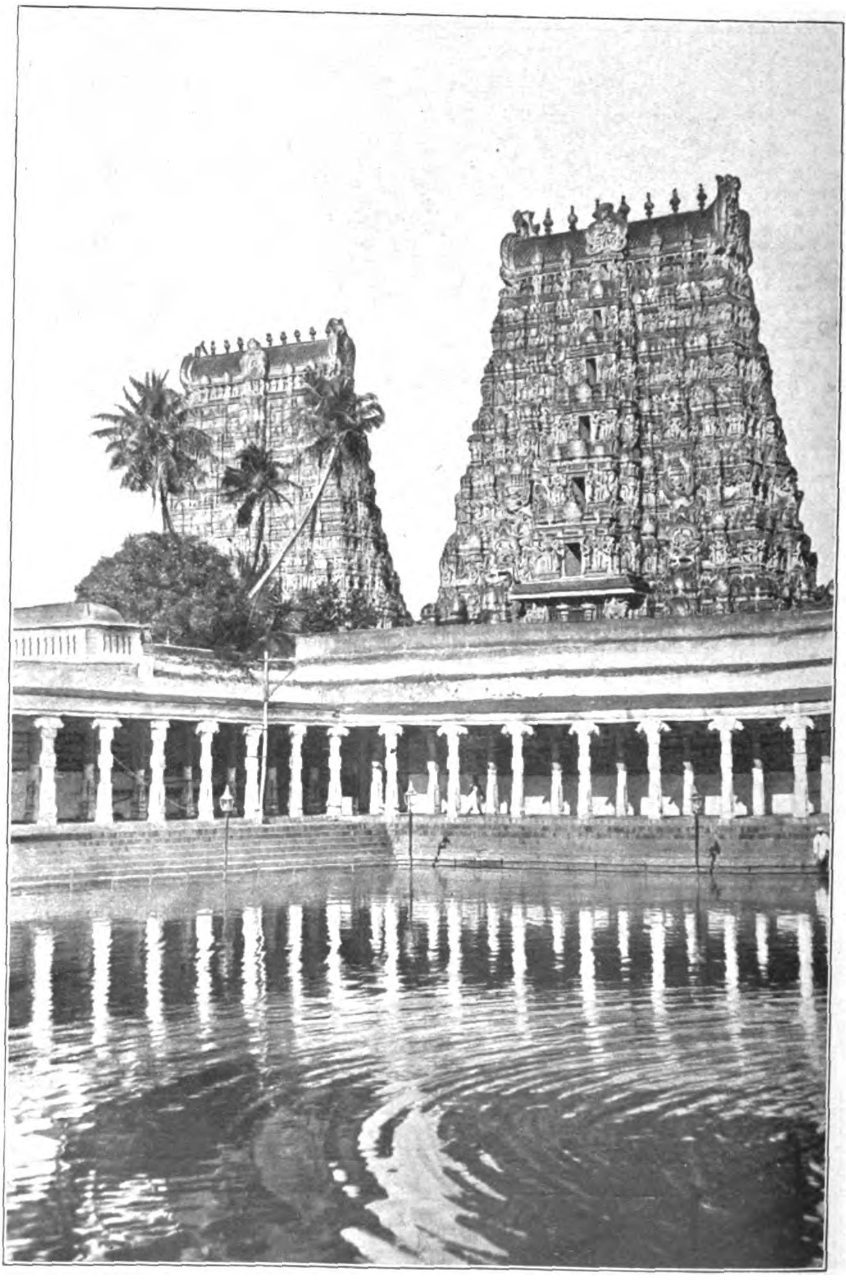


FASSADE VON SAN MINIATO IN FLORENZ
Beispiel einer rationalen Raumgliederung
Nach Photographie.



TIEPOLO: DECKENGEMÄLDE
Beispiel einer irrationalen Raumgestaltung.
Nach Photographie.

Tafel IX



INDISCHE GOPURA
Beispiel einer irrationalen Raumgliederung.
Nach Sievers: „Bilder aus Indien". Verlag Paul Cassirer, Berlin.

z. B. das Buch: „Elementargesetze der bildenden Kunst“ von H. Cornelius. Zwar will der Verfasser Kunst nur als „Gestaltung fürs Auge“ angesehen haben und lehnt die Wirkung aufs „Denken“ ausdrücklich ab; doch meint er damit nur die Idee und versteht andererseits unter Wirkung aufs Auge keineswegs die sensorische Wirkung, sondern alles das, was ich oben als rationale Verarbeitung des Eindrucks bezeichnet habe. Was er als wesentlich fürs Erfassen eines Kunstwerkes empfiehlt, sind intellektuelle Faktoren, und für alles Irrationale der künstlerischen Darstellung fehlt ihm jeglicher Sinn. Da wird z. B. jedes Bild nur daraufhin abgeschätzt, ob es mit einem Blick „gesehen“, richtiger einheitlich apperzipiert werden könne, und diese Tatsache wird als besonderer Vorzug gebucht. Nun ist gewiß zuzugeben, daß solche Wirkungen auf die Ratio ästhetisch sehr reizvoll sein können. Zahlreiche Kunstwerke, besonders des klassischen Stils, ziehen ihre Wirkung daraus, daß sie mit einem Blick erfaßbar sind, daß ihre Gliederung übersichtlich und unbedingt klar ist und was dergleichen Vorzüge mehr sind. Der Reiz eines Werkes wie der Fassade von San Miniato läßt sich z. B. leicht auf solche rationalen Faktoren zurückführen.

Manches wird man zugeben können, der Verfasser übersieht nur, daß solche rationale Apperzeption bloß eine Möglichkeit neben vielen ist, daß z. B. auch die mehrfache Perspektive oder die Unübersichtlichkeit orientalischer Arabesken ihre Reize haben können. Nur für den Typus des Rationalisten gelten z. B. die Deckengemälde der späten Venetianer als „künstlerisch minderwertig“, weil sie in jenes rationale Schema nicht hineinpassen. Der, dem sie reizvoll scheinen, bezeugt damit nach Cornelius einen „Mangel an Feinfühligkeit“. Das scheint mir ungerecht, denn jener Fehler Tiepolos, von dem ich ein typisches Gemälde beigebe, ist ein „Fehler“ nur für den ästhetischen Rationalisten, und man kann zweifeln, ob das, worauf Cornelius pocht, wirklich „Feinfühligkeit“ oder nicht am Ende Doktrinarismus ist.

Tatsächlich haben viele Zeiten großer Kunst gar nicht nach rationalen Wirkungen gestrebt, sondern haben gerade in der Darbietung unübersehbarer Fülle eine besondere Wirkung gesucht. An den rationalistischen „Elementargesetzen“ von Cor-

nelius gemessen, müßte ein guter Teil der orientalischen, gotischen, barocken und modernen Kunst vollkommen ausscheiden, denn ihr Reiz liegt nicht im Rationalen, sondern im Irrationalen.

8. DER „IDEENSUCHER".

Noch eines weiteren Typus des intellektuellen Kunstgenießens ist jedoch zu gedenken, den ich als den Ideensucher bezeichne. Dieser ist besonders unter Philosophen und philosophisch gerichteten Köpfen häufig und hat daher in der philosophischen Kunsttheorie einen so starken Einfluß gewonnen, wie er den tatsächlichen Verhältnissen nicht entspricht. Es handelt sich nur um einen Sondertypus, der jedoch vielfach seine Sonderart für allgemeingültig schlechthin ausgegeben und darauf eine ganze Kunstphilosophie aufgebaut hat.

Der „Ideensucher" genießt im Kunstwerk nämlich die „Idee", das von allem Zufälligen und Besonderen geläuterte „Allgemeine", den εἶδος, das „Urbild" im Sinne Platos, auf dessen Ideenlehre denn auch historisch diese ganze Betrachtungsweise zurückgeht. Die psychologische Möglichkeit dieser Art des Sehens liegt darin begründet, daß sowohl der künstlerische Stil wie die „Idee", der ins Transzendente erhobene Begriff, durch Abstraktion zustande kommen. Beide lassen Nebensächliches und Zufälliges weg, um ein Wesentliches herauszuarbeiten. Soviel kann allgemein zugegeben werden. Daß dies Wesentliche jedoch für den Künstler wie für den Logiker das gleiche sei, daß das ästhetisch Wesentliche zugleich auch das logisch Wesentliche sei, das ist eine Behauptung, die von einseitig philosophisch geschulten Geistern aufgestellt worden ist und höchstens für einige besondere Stilarten annähernd gelten mag, keineswegs aber für die Kunst überhaupt gilt. Man hat auch höchstens für den „klassischen" Stil das zu erhärten unternommen, bei dem jene Theorie noch am ehesten gilt, während sie gegenüber der gotischen oder barocken oder japanischen Kunst geradezu absurd ist. Vielleicht läßt sich behaupten, es sei in der Venus von Milo der Idealtypus des Weibes schlechthin dargestellt, obwohl sich dagegen mancherlei sagen ließe. Was aber soll eine solche Behauptung gegenüber der „Syn-

agoge“ des Straßburger Münsters oder den grazilen Geishas eines Harunobu, bei denen allen gerade die typisch weiblichen Attribute ganz unterdrückt scheinen und ein, vom Standpunkt des Geschlechtstypus aus gesehen, seltsam unnatürliches, um nicht zu sagen, perverses Schönheitsideal dargestellt ist?

Man wird sich also vor Augen halten müssen, daß die Forderung der Verkörperung der platonischen Idee im Kunstwerk höchstens ganz vereinzelten Stilgattungen entspricht und meist nur spekulativem Bedürfnis entsprungen ist. Unter dieser Voraussetzung aber muß auch der Kunstpsychologe von diesem Verhalten der Kunst gegenüber Notiz nehmen, zumal diese Theorie auch auf die Künstler aller Art stark gewirkt hat.

Bei Plato stammt die Ineinssetzung des Schönen mit dem Wahren und Guten nicht so sehr aus einer Analyse des ästhetischen Erlebens, als aus einer spekulativen Forderung. Das Wahre und Gute sollen eins sein mit dem Schönen. Dies sei daher etwas Abstraktes, das in allen schönen Dingen in gleicher Weise darin stecke, es sei die Idee, die in allen irdischen Erscheinungen durchschimmere. Diese Idee werde im ästhetischen Genießen angeschaut. Der Mensch „muß inne werden, daß die Schönheit an jedem einzelnen Körper der an jedem anderen Körper verschwistert ist, und, wenn er doch überhaupt der Schönheit der Gestalt nachgehen soll, so wäre es ja ein großer Unverstand, wenn er nicht die Schönheit an allen Körpern für eine und dieselbe erkennen würde“.[1])

Diese Anschauung Platos hat weitergewirkt bei den meisten „idealistischen“ Ästhetikern und theoretisierenden Künstlern. Aus den zahlreichen Erörterungen, die den Genuß der Schönheit als ein Erfassen der „Ideen“ hinter der Welt der Erscheinungen darstellen, greife ich eine bezeichnende Stelle aus Schopenhauer heraus, nach dem der schöpferische Genius die Fähigkeit hat, Ideen zu schauen und andern diese Erkenntnis mitzuteilen. Er schreibt: „Das Kunstwerk ist bloß ein Erleichterungsmittel derjenigen Erkenntnis, in welcher jenes Wohlgefallen besteht. Daß aus dem Kunstwerk die Idee uns leichter entgegentritt als unmittelbar aus der Natur und der Wirklichkeit, kommt daher, daß der Künstler, der nur die Idee, nicht

1) Plato: Gastmahl (Rede des Sokrates).

mehr die Wirklichkeit erkannte, in seinem Werk auch nur die Idee rein wiederholt hat, sie ausgesondert hat aus der Wirklichkeit mit Auslassung aller störenden Zufälligkeiten."

Obwohl selbst große Künstler zuweilen in den Bann dieser mit dialektischer Wucht und philosophischer Autorität vorgetragenen Lehre geraten sind, kann doch kein Zweifel darüber bestehen, daß sie das Hineintragen einer kunstfremden Erlebnisart in das künstlerische Genießen ist. Das Kunsterleben ist nicht ein Erkennen, sondern ein Genießen; der Schwerpunkt liegt im Emotionalen, nicht im Intellekt, und auch nicht in einem halb mystischen „Schauen" der Ideen. Jene Theorie läßt sich nur mit Gewalt und unter sophistischen Einlegungskünsten auf die einzelnen Schöpfungen übertragen. Denn was soll letzten Endes die platonische Idee sein, die in Chopins Cismoll-Scherzo, in den „Lanzas" des Velasquez, in Kleists „Penthesilea" liegen soll? Nein, nicht daß sie eine abstrakte Idee verkörpern, daß durch diese Werke ein mannigfaches seelisches, alle Tiefen des Gemüts aufrüttelndes Leben gestaltet ist, macht ihren künstlerischen Wert aus. Wenn einer in ihnen auch eine platonische Idee zu schauen vermag, wird man ihm das gewiß nicht verwehren können; es fragt sich nur, ob er wirklich den ganzen Reichtum der Werke damit ausschöpft.

9. DER „ALEXANDRINER".

Kaum mehr als Kunstgenuß im eigentlichen Sinne ist jenes Verhalten anzusprechen, das man seit alters als „alexandrinisch" kennzeichnet. Hier versagt eben die spezifische ästhetische Genußfähigkeit. Der Alexandriner wendet sein Interesse mehr auf allerlei Drum und Dran, als auf das Kunstwerk selbst. Ihm ist die Kunst nur ein Vorwand, ein beliebiges Objekt, das er seziert wie der Anatom eine Leiche. Der Alexandriner liest den Dante so wie irgendwelche historischen Akten. Dahin gehören jene Leute, die nach Nietzsches Ausdruck auf das Rätselraten abgerichtet sind wie auf das Nüsseknacken. Im „Goethephilologen" hat dieser Typus in der Gegenwart besonders zahlreiche Repräsentanten. Man könnte ihren Typus getrost seiner Lächerlichkeit überlassen, wenn er nicht so anspruchsvoll aufträte, diese nüchterne, trockene Art der Kunst-

betrachtung nicht als die alleinseligmachende anpriese und leider oft großen Anhang sich schaffte, was er natürlich nicht irgendeinem wirklichen Wert verdankt, sondern allein dem Umstand, daß jedes verstandesmäßige Datum sich viel leichter mitteilen läßt und bequemer literarisch zu propagieren ist als die echte auf Gefühlswirkung hinauslaufende Kunstwirkung.

Wie sich dieser Typus der Musik gegenüber verhält, davon gibt R. Wallaschek eine treffliche Schilderung: „Kalt und teilnahmslos können sie der Musik gegenüber stehen und sie wie einen abstrakten Gedanken, ein intellektuelles Spiel von Tonfiguren vorstellen. Rein formelle Eigenschaften sind es, die sie an diesem Spiel schätzen, die Kompliziertheit des Spiels nicht minder als ihre Regelmäßigkeit, Überschaulichkeit und absolute Größe. Sie stellen Musik in derselben Weise vor, wie sie etwa logische Schlußfolgerungen überdenken und mathematische Formeln ausarbeiten. Eigentlich ist dies nur ein Surrogat künstlerischer Vorstellungen, bei dem man durch Verstand ersetzt, was an Phantasie fehlt. Diesen Standpunkt war Kant in Gefahr, jeden Augenblick als den einzig richtigen zu proklamieren und, obgleich ihn seine wahre Erkenntnis immer wieder veranlaßte, dessen Konsequenz durch unzählige Klauseln zu verdecken, scheint er doch selbst psychologisch die Musik als leeres Figurenspiel vorgestellt zu haben. Herbart aber sank tatsächlich zu dieser Anschauung herab; seine Ästhetik bleibt immer der klassische Versuch, die künstlerische Impotenz durch mühsame Anstrengung des Verstandes zu vertuschen, die Empfindung durch die Regel zu ersetzen. Nicht selten wird die Leere und absolute Nutzlosigkeit eines solchen Standpunktes deutlich empfunden und dann Musik entweder verworfen oder künstlich mit einem willkürlichen Inhalt in jede Verbindung gebracht. Auf diesem letzteren Standpunkt stehen die Chinesen, für die Musik ein Begreifen, Verstehen eines bestimmten, ein für allemal festgesetzten Inhaltes ist, der mit bestimmten Tonfiguren verknüpft wird. Sie ist psychologisch etwas ganz anderes als unsere Musik.“[1])

---

1) R. Wallaschek: Psychol. und Pathologie der Vorstellung. S. 134.



10. DIE BEDEUTUNG DER INTELLEKTUELLEN FAKTOREN FÜRS KUNSTGENIESSEN

Wenn ich rationale Akte als Faktoren des Kunstgenießens einführte, so ist damit nicht gesagt, daß sie überall nachzuweisen wären. Vielleicht verläuft das Kunstgenießen in der Regel als schlichter Erlebnisstrom ohne Reflexion. Die auffallend geringe Zahl von Analysen künstlerischer Wirkungen aus früheren Zeiten, selbst Perioden gesteigerten Kunstlebens, läßt zwar nicht annehmen, daß ein Kunstgenießen überhaupt gefehlt habe, nur daß man nicht darüber reflektiert hat. Ob es darum intensiver gewesen ist, kann schwer entschieden werden. Merkwürdig ist jedenfalls, daß die meisten Äußerungen über Kunst aus der Antike oder der Renaissance das technische Können oder rein inhaltliche Dinge betreffen. Der reflektierende Typus des Kunstgenießens scheint erst in Spätzeiten der Kulturen einzutreten, vielleicht als Ersatz ausbleibender „schlichter" Empfänglichkeit. Hier aber darf er nicht übersehen werden. Indessen läßt die Möglichkeit, daß sich auch die Werke früherer Perioden auf rationale Formeln bringen lassen, doch den Schluß zu, daß unbewußt auch die Menschen jener Zeit nach Kategorien der Einheit, der Klarheit usw. gewertet haben, daß sie diese kategorialen Erlebnisse nur nicht in Urteilen formuliert haben. Es wäre falsch, zu sagen, der primitive Mensch dächte nicht kategorial, weil ihm die Begriffe „Substanzialität", „Kausalität" usw. fehlen. Als solche unreflektierte Akte geht ein rationales Apperzipieren wohl in jedes Kunstgenießen ein, und es handelt sich nur um deren Bewußtwerden beim „reflektierenden" Typus, der darum vielleicht „bewußter", aber nicht notwendig „intensiver" genießt.

VII. DIE EMOTIONALEN FAKTOREN IM KUNSTGENIESSEN

1. ZUR PROBLEMATIK DER EMOTIONALEN SEELENPHÄNOMENE

Wenden wir uns nunmehr den emotionalen Faktoren zu, die, wie wir sahen, die Apperzeption erst zum Genusse machen, so geraten wir in eines der allerschwierigsten Gebiete der Psychologie. Man wird unter Fachpsychologen kaum auf Widerspruch stoßen, wenn man offen erklärt, daß von allen Bezirken des seelischen Lebens die emotionale Sphäre am wenigsten durchforscht ist. Weder ist das Emotionale nach außen hin genügend abgegrenzt, noch ist das Gebiet im Innern einigermaßen geordnet und übersehbar gemacht. Man ist sich zwar vielfach, wenn auch keineswegs überall, einig, daß Gefühle und Willenserlebnisse als emotionale Phänomene den Empfindungen, Vorstellungen, Denkakten gegenüberstehen, die ich hier als „geistige" Erscheinungen zusammengefaßt habe, aber ihre Beziehungen untereinander sind recht wenig geklärt. Wir werden uns also in einigen wichtigen Grundfragen einen eigenen Weg suchen müssen.

Es liegt vielleicht nahe, als Einteilung der Gefühle jene zu übernehmen, die die Gefühle nach ihren geistigen Komponenten in Empfindungs-, Vorstellungs- und Begriffsgefühle sondert, und in der Tat scheinen unsere bisherigen Untersuchungen so verfahren zu sein, da wir ja zugleich mit den geistigen Faktoren stets auch Gefühlsprobleme besprechen mußten. Indessen ist eine solche Einteilung keine Einteilung der Emotionalität selbst. Auf eine solche aber wird es ankommen, zumal sich große Verschiedenheiten des Gefühlslebens ganz unabhängig von den seelischen Begleiterscheinungen aufzeigen lassen.

Sehr verbreitet ist die Anschauung, die das ganze Gefühlsleben nur auf Lust und Unlust einengt. Indessen steht eine solche Beschränkung nicht nur mit der volkstümlichen Anschauung, daß auch die Affekte (Liebe, Haß, Angst usw.) Gefühle seien, in Streit, es wird ihr auch von wissenschaftlicher Seite her vielfach widersprochen.

Ich werde also nicht bloß in Lust-Unlust Gefühle sehen, sondern auch in den Affekten, deren Anteil am ästhetischen Genießen ein bedeutsames Problem ist. Zugleich aber werde ich den Standpunkt vertreten, daß sich die Affekte keineswegs, wie manche Psychologen irrig meinen, als Zusammensetzungen von Lust- und Unlustgefühlen mit Vorstellungen erklären, sondern ich werde sie als Bewußtwerden von Trieben, das heißt latenten Willensregungen ansehen. Ja, ich werde, in schroffem Gegensatz zu den erwähnten Psychologen, darlegen, daß in den scheinbar „einfachen" Lust-Unlustgefühlen selber oft latente Triebe und Affekte stecken.

Damit widerlege ich zugleich auch jene seltsame Meinung, daß alle Lust sich gleich sei, daß die Lust als Lust beim Anhören eines Beethovenquartetts oder eines Léharschen Walzers, beim Besuch einer Faustaufführung oder einer Blumenthaliade identisch sei. Obwohl diese Anschauung jedem unbefangenen Laien absurd scheinen muß, ist sie doch bis in die neueste Zeit von angesehenen Psychologen (z. B. Titchener) ernsthaft verfochten worden. Ich hoffe in meiner Gefühlstheorie, die in den meisten Gefühlen Trieb- und Willenskomponenten nachweist, Handhaben zu liefern, diese Lehre durch Besseres zu ersetzen.

Eine andere Frage der Gefühlspsychologie ist die, ob man als Gefühle auch jene Zustände bezeichnen soll, die R. Avenarius z. B. als „Charaktere" beschreibt, d. h. die Bewußtseinsphänomene der Neuheit oder Wiederholung, der Spannung und Lösung, der Erregung und Beruhigung, die Wundt und andere in der Tat den Lust-Unlustzuständen nebenordnen. Ohne uns in dieser Hinsicht auf terminologische Streitigkeiten einzulassen, werden wir doch auch diese Zustände hier erörtern.

Vorweggenommen habe ich in dem Kapitel über die motorischen Faktoren bereits mancherlei zu der überaus schwierigen Frage der physiologischen Komponente der Gefühlszustände.

Um die Analyse des Kunsterlebens nicht in überflüssige Diskussionen zu verwickeln, werde ich mich in der Hauptsache nur auf den Bewußtseinsbefund beschränken, obwohl ich glaube, daß die Anwendung einer modifizierten physiologischen Affekttheorie auch das Psychologische vielfach zu klären vermag. Unser Körper ist eben der Resonanzboden für unsere Erlebnisse, wo diese erst ihre ganze emotionale Fülle erhalten. Einerlei, ob man die James-Langesche Theorie in einer ihrer bisherigen Fassungen annimmt, das wird man bereits heute nicht bestreiten können, daß Bewegungsvorgänge in unserem Körper aufs engste mit den Gefühlen und Affekten zusammenhängen, daß sie nicht bloß eine Folge oder Nebenerscheinung sind, sondern tiefer mit jenen Bewußtseinserlebnissen verknüpft sind.

2. LUST UND UNLUST IM KUNSTGENIESSEN

Auf die Frage, welche Qualität die ästhetischen Gefühle haben müßten, ist der Laie zu sehr pauschaler Antwort geneigt: Kunst hat nach ihm einfach zu „gefallen", hat „schön" zu sein, kurz, sie hat Lust zu erwecken. Prüft man freilich den Tatbestand genauer, analysiert man psychologisch die Gefühle, die ein Trauerspiel von Shakespeare, eine Messe von Reger, gewisse Radierungen Rembrandts auslösen, so wird man an der Richtigkeit jener scheinbar so naheliegenden Antwort zweifeln müssen. Man wird zugeben müssen, daß auch Unlust in den Kunstgenuß eingehen kann, zumal eine nichts als harmonische Musik, eine Idylle im Stil Geßners, wo alles nur lieblich und ohne Konflikte verläuft, ein allzu „schönes Bild" unfehlbar als „Kitsch" wirken. Aber man kann auch nicht sagen, Unlust sei als solche Kunstgenuß. Tritt bloß Unlust ein, erweckt uns ein abstoßendes Bild nichts anderes als Unlustgefühle oder ein Drama nur quälende und unerfreuliche Stimmungen, ohne sie durch gleichzeitige Lustgefühle zu kompensieren, so ist überhaupt von keinem Kunstgenuß die Rede: einem solchen Bilde kehren wir den Rücken, und ein solches Drama wird uns künstlerisch nie erregen. Wir können sagen, reine Unlust kann nie Kunstwirkung werden.

Nun bietet sich vielleicht die Lösung dar, daß eine Mi-

schung von Lust und Unlust, mit Überwiegen der Lust, das Wahre sei. Und in der Tat kann man zuweilen diese Formel anwenden. Es eröffnen sich jedoch sofort damit neue Fragen. Man wird nach der Art, wie diese Mischung darzubieten wäre, und nach dem Gradverhältnis der Ingredienzien fragen. Man verzeihe dabei die etwas apothekermäßige Ausdrucksweise. Ich vertrete keineswegs die Ansicht, daß man mit solch hedonischer Betrachtungsweise die letzten Geheimnisse der Kunst erschließt, ich glaube jedoch, daß eine Psychologie des Kunstgenießens auch auf diesen Gesichtspunkt nicht verzichten darf. Man bemühe sich auf jeden Fall, bei dem Worte „Lust" als psychologischem Terminus technicus jenen Beiklang des Niedrigen, Unwürdigen, Banalen nicht mitzuhören, der dem Worte in der Alltagssprache und auch in der Sprache der Philosophen vielfach anhaftet.

Für die Art, wie im Kunstwerk Lust und Unlust verteilt sein sollen, wird man am leichtesten bei den zeitlich verlaufenden Künsten, bei Musik und Dichtung eine Erklärung finden. Man wird geneigt sein zu sagen, es müsse, damit ein Kunsteindruck zustandekomme, ein sukzessiver Wechsel zwischen Harmonien und Disharmonien, zwischen traurigen und heiteren Erlebnissen stattfinden, der sich jedoch am Schluß auf jeden Fall in Wohlgefallen aufzulösen habe. In der Tat ist das ein Schema, nach dem die Wirkung mancher Kunstwerke niederer Art berechnet zu sein scheint. Es paßt aber am besten für Kolportageromane, während es gerade Werken der großen Kunst gegenüber versagt. Im König Ödipus, im Hamlet, in Hebbels Maria Magdalena kann man nicht von einem „Auflösen in Wohlgefallen" sprechen.

In der Tat ist die sukzedierende Mischung von Lust und Unlust sehr äußerlich. Es gibt jedoch auch eine simultane, und diese ist ein weit interessanteres psychologisches Problem. Ich lege dabei keinen Wert auf die Trennung in „Mischgefühle", bei denen gleichsam eine chemische Verbindung statthat, und „Gefühlsmischungen", bei denen man die Einzelelemente noch deutlich erkennen soll, während bei wirklichen Mischgefühlen das nicht möglich wäre. Ich möchte darum keinen Unterschied machen, weil die Gefühle in jedem

Fall sich mischen und sich zu einem einheitlichen Erleben kombinieren. Was zu jener Scheidung geführt hat, ist nur die mehr oder minder große Verschmelzung der die Gefühle erregenden intellektuellen Elemente. Ich kann intellektuell genau die Häßlichkeit des Sujets bei einem Bilde und die Vollendung der Darstellung auseinanderhalten; aber vorausgesetzt, daß durch beides überhaupt Gefühle in mir erregt werden, so verschmelzen sie doch in eins, und es entsteht ein Mischgefühl, obwohl sich natürlich durch einseitige Einstellung der Aufmerksamkeit eine der Komponenten unterdrücken läßt.

Zu allen Zeiten hat die Kunst von Mischgefühlen jeder Art stark Gebrauch gemacht. Dabei ist zu bemerken, daß eine Durchsetzung mit Unlust durchaus nicht eine Schwächung des Lustgefühls zu bedeuten braucht. Im Gegenteil, gerade durch den Charakter des Prickelnden, Stechenden usw., den solche Mischgefühle haben, bekommt das Mischgefühl eine viel größere Intensität, als es das einfache Gefühl hat, und ist darum ästhetisch oft noch bedeutend wirksamer als ein reines Lustgefühl. Wir sehen in der Geschichte, daß dort, wo die starken, einfachen Gefühle versagen, die Künstler mit Vorliebe solche Mischgefühle beschwören.

Analysieren wir die Wirkungen der großen Kunstwerke aller Zeiten, so sehen wir von ihnen fast stets solche Mischgefühle ausgehen. In jenen Werken wechseln nicht heitere und trübe Szenen, Harmonien und Disharmonien säuberlich trennbar ab, sondern in jede Lust klingt etwas von den ernsten und traurigen Szenen hinein, und in jedem Schmerz und jeder Unlust wirkt ein Versöhnliches mit. Es ist das Geheimnis aller starken Werke, was Plato einmal den Sokrates in besonderer Stunde sagen läßt: daß es desselben Mannes Aufgabe sei, Tragödien und Komödien zu schreiben. Schließlich ist ja die Scheidung zwischen Sukzession und Simultaneität im seelischen Leben stets eine Torheit, weil in jede Gegenwart die Vergangenheit irgendwie hineinragt, und wir in der letzten Harmonie eines edlen Tonwerkes alle gelösten Disharmonien noch miterleben. Aber auch die Scheidung aller Gefühle in Lust und Unlust, auf die sich leider die meisten Psychologen versteifen, bleibt grob und oberflächlich und wird niemals der ganzen Skala menschlicher Ge-

fühle und Stimmungen gerecht. Ich werde darauf später zurückzukommen haben.

Hier sei nur bemerkt, daß es nicht bloß Gefühlsmischungen gibt, in denen sich Lust und Unlust als nebengeordnet kombinieren, es gibt auch komplexe Seelenzustände, wo sich ein Gefühl dem andern überordnen kann. Nicht nur Empfindungen und Vorstellungen können Gefühle erwecken, auch Gefühle können wiederum Gefühle auslösen. Ich kann sowohl eine Lust unlustvoll bewerten, wie eine Unlust mit Lust aufnehmen. Derartige sekundäre Wertungen spielen ja gerade im reflektierten Kunstgenießen eine besondere Rolle. Dem schlichten Kunstgenießen liegen sie in der Regel fern, dem reflektierenden Geist jedoch sind auch seine eignen Gefühle nochmals Gegenstand der Wertung. Eine allzu billige Lustwirkung ist ihm fatal, er spricht dann, wie gesagt, von „Kitsch“. Dagegen weiß er es zu würdigen, wenn ein an sich unlustvoll wirkender Gegenstand durch die Art der Behandlung doch in der Gesamtheit lusterregend wirkt.

Ich hebe dabei einen typischen Fall heraus, wie in der bildenden Kunst oft Lust und Unlust sich kombinieren. Viele bedeutende Maler suchen scheinbar mit Absicht grausige und abstoßende Vorwürfe: so malt Rembrandt die Szene, wie dem Simson die Augen ausgebohrt werden, so suchen sich Velasquez und Goya Mißgeburten aller Art zur Darstellung aus, so scheint Klinger mit Absicht häßliche Modelle verwendet zu haben. Ebenso schrecken die Dichter vor keinem Motiv zurück: Muttermord, Leichenschändung, Notzucht und ähnliche Themen kehren in der Weltliteratur immer wieder. Man muß sich gewiß hüten, allzuviel Absicht oder Berechnung in der Wahl dieser Motive zu wittern, oft mag es die instinktive Abneigung der Künstler gegen alles, was wie ein Liebedienern vor den „kitschigen“ Gefühlen des Publikums aussehen könnte, gewesen sein, was sie zu jenen Motiven trieb. Der Triumph der Kunst ist gewiß größer, je stärkere stoffliche Widerstände die Meisterschaft der Formgebung zu überwinden hatte, aber auch die ästhetische Wirkung auf den Beschauer wird in solchem Falle gesichert sein vor jeder Süßlichkeit. Gerade in der Gegenwart scheint die Furcht vor der „Kitschwirkung“ viele Künstler zum Aufsuchen möglichst intensiver Unlustwirkungen zu treiben. Da-

her in der Malerei die Vermeidung aller süßen Sujets, in der Musik das Suchen nach starken Disharmonien, in der Dichtung das Herumstöbern in pathologischen Seelenzuständen. Dieses Aufsuchen von Unlustwirkungen, die Vorliebe für das Prickelnde, Pikante, Grausige und andere Gefühlsmischungen ist kennzeichnend für alle Spätzeiten künstlerischer Entwicklung und kommt auch in der Vergangenheit in der Regel dort vor, wo ein Stil alt und seine einfachen Wirkungen verbraucht zu werden beginnen.

Man pflegt Lust und Unlust, besonders soweit man sie isolierbaren Elementen der Kunstwirkung zuweist, auch als Elementargefühle zu kennzeichnen. Vor allem den sensorischen Faktoren weist man sie zu. So hat man neuerdings vielfach die Wirkung von Farbenzusammenstellungen und Akkorden auf die von ihnen ausgehenden Elementargefühle hin untersucht. Freilich sind die meisten mir bekannt gewordenen Unternehmungen dieser Art noch recht primitiv. Sie bleiben vor allem den Beweis schuldig, daß dasjenige, was man etwa an einem isolierten Akkord an Gefühlswirkung ermittelt, auch dann eintritt, wenn der Akkord in einem größeren Zusammenhang steht. In Wahrheit ist's nämlich so, daß der Zusammenhang weit wichtiger ist, als jene „Elementarwirkung". Ein C-Dur-Dreiklang, der, für sich allein gehört, einen einfachen, klaren Eindruck harmonischer Befriedigung macht, kann in einem stark modulierten Tonwerk wie eine prickelnde Überraschung wirken. Ein, für sich gesehen, ruhig wirkendes Grün, kann in gewissen Kombinationen eine aufregende Wirkung haben. In allen diesen Fällen wird jener angebliche Elementarcharakter vollkommen übertäubt, und da die Kunst fast immer Zusammenordnungen verwendet, hat jener angeblich elementare Charakter wenig Bedeutung. — Desgleichen sind auch, rein als Gefühle genommen, die Elementargefühle keineswegs elementar. Das gibt auch Wundt zu, der einmal schreibt: „Der Begriff des Elementaren bezieht sich bei diesen Gefühlen nicht auf die Gefühle selbst, die durchaus nicht einfach sind, sondern er soll nur einen relativen Gegensatz zu den noch weit zusammengesetzteren höheren ästhetischen Gefühlen ausdrücken!"[1]) — Be-

1) Grundl. d. Psychol. 5. Aufl. S. 195.

denkt man das, was wir über die verschiedenartigen geistigen Wirkungen objektiver Gegebenheiten ausgeführt haben, daß eine Farbe oder ein Ton nicht bloß als Empfindung, sondern auch als Anregung assoziativer und motorischer Komplexe wirkt, so wird man leicht zugeben, daß eine Isolation reiner Empfindungsgefühle eine im Leben kaum vorkommende Abstraktion ist.

Das wird aber besonders klar werden, wenn wir erst eingesehen haben, daß in den scheinbar „einfachen" Lust-Unlustgefühlen höchst komplizierte Affektdispositionen mitreden.

3. AFFEKTE IM KUNSTGENIESSEN

Eine vielumstrittene, wenn auch selten in ganzem Umfang und ganzer Tiefe erfaßte Frage ist die, wieweit das Kunstgenießen nicht bloß auf Lust (gepaart mit Unlust) beruht, sondern wieweit andere Gefühlszustände, vor allem Affekte daran Anteil haben. Manche Theoretiker wollen gerade in der Ausschaltung aller Affekte ein Kennzeichen des ästhetischen Verhaltens sehen; das sind besonders diejenigen, die die „Kontemplation" als allein richtiges Verhalten dem Kunstwerk gegenüber empfehlen. Dem steht jedoch gegenüber, daß für viele Menschen gerade Affekte als wesentliche Faktoren ins Kunstgenießen eingehen, und wir werden daher erst die Tatsachen prüfen müssen, ehe weitergehende Urteile möglich sind.

Dabei begegnet uns gleich zu Anbeginn eine gewisse Schwierigkeit in der Fassung des Affektbegriffes. Manche Theoretiker sehen in den Affekten nur Verbindungen von Lust-Unlustgefühlen oder auch solche Gefühle in hervorragender Steigerung. Dagegen ist zu bedenken, daß der Affekt eine Einheit eigentlich nur durch seine Beziehung auf ein Objekt, also seine Vorstellung, ist, daß dagegen die Gefühle, die in ihn eingehen, nicht nur dem Stärkegrad nach, sondern auch der Qualität nach außerordentlich schwanken. So kommt es, daß z. B. der Affekt, den wir mit dem raschen Schlagwort „Liebe" rubrizieren, alle möglichen Zwischenstufen zwischen einem reinen, ruhigen Gefühlszustand und leidenschaftlichstem, zu Handlungen drängenden Begehren durchläuft. Es rührt das daher, daß in den meisten Affekten neben den Lust-Unlustkomponenten

noch starke Trieb- und Bewegungselemente sich finden, die mehr oder weniger hervortreten können, so daß die Affekte — wie Wundt[1]) sagt — eine mittlere Stellung zwischen einfachem Gefühl und Willensvorgängen einnehmen.

Je nachdem nun die Affekte bloße Steigerungen von einfachen Gefühlen sind, wie Freude, Entzücken, Wehmut, Schmerz usw. — oder aber mehr mit Trieben und Bewegungstendenzen durchsetzt sind — wie bei der Liebe, der Furcht, dem Zorn usw. — spreche ich von reinen Stimmungsaffekten oder von Triebaffekten.

Für die reinen Stimmungsaffekte — wie Freude, Entzücken usw. — ist niemals die ästhetische Berechtigung angezweifelt worden. Anders dagegen ist es mit den Triebaffekten. Und allerdings scheint insofern hier ein Bedenken vorzuliegen, als es zum Wesen des ästhetischen Verhaltens gehört, daß die eigentlichen Handlungen, die nach außen gerichteten Tätigkeiten des Körpers ausgeschaltet sein sollen, während doch die Triebaffekte gerade eine starke Tendenz zu solchen Handlungen enthalten.

Ehe wir dieser Frage näher treten, mag zunächst untersucht werden, in welcher Weise denn überhaupt Affekte in der Kunst sich geltend machen. Dabei zeigt es sich denn, daß die Affekte nicht immer in der gleichen Weise erlebt werden, sondern daß ihre Richtung eine ganz verschiedene sein kann. Es können nämlich die Affekte dadurch entstehen, daß ich sie mit den dargestellten Personen miterlebe, sie ihnen substituiere. Wenn ich die Wut und den Schmerz des Othello auf der Bühne miterlebe, wenn ich zusammenzucke in dem Augenblicke, wo er dort auf der Bühne, von Jagos giftigen Einflüsterungen getroffen, zusammenfährt — wenn sich mir die Brust zusammenkrampft in dem Augenblick, wo ich Macbeth zurückschaudern sehe beim Anblick von Banquos Geist: überall in solchen Fällen spreche ich von miterlebten Affekten oder kurz auch Mitaffekten. Daß die motorische Nachahmung für solche Mitaffekte von größter Wichtigkeit ist, wurde bereits hervorgehoben. Meine gewöhnliche Ichvorstellung ist dabei gar nicht

1) Wundt: Physiol. Psychologie Bd. III. 5. Aufl. S. 210.

im Bewußtseinsfelde. Mein Ich scheint eins zu sein mit dem des Menschen dort auf der Szene.

Aber ich erlebe vor der Bühne noch eine ganze Reihe von anderen Affekten, die keineswegs substituiert zu sein brauchen. Ich kann für Desdemona zittern, ehe sie überhaupt nur von ferne sich träumen läßt, daß ein Unheil zu ihren Häupten droht. Ja, ich kann auch, von Desdemonas Liebreiz hingerissen, Sympathie ganz in meinem Namen für Desdemona empfinden, ich kann für sie fühlen, wie für eine schöne Frau, die ich aus dem Leben kenne. Derartige Gefühle spielen bei den meisten Theaterbesuchern sehr stark mit, und die Direktoren wissen sehr genau, warum sie lieber „sympathische" Schauspielerinnen engagieren als häßliche. Auch der bildenden Kunst gegenüber kommt Ähnliches vor. Es ist mir oft genug begegnet, daß ich jemand sagen hörte, er sei in eine Statue geradezu verliebt, was mehr als eine Metapher war. — Jedenfalls ist das ganz sicher, daß die in den Kunstwerken dargestellten Personen und Ereignisse eine Menge von Affekten in uns auslösen können, die nicht den Objekten substituiert sind, sondern die wir ganz als unsere eigenen dem Kunstwerk gegenüber erleben. Diese nenne ich im Gegensatz zu den Mitaffekten: Eigenaffekte.

In Wirklichkeit sind natürlich Mitaffekte und Eigenaffekte niemals scharf zu sondern: erstens schon darum, weil ich sie im letzten Grunde beide, ob ich sie nun substituiere oder nicht, in meinem Körper erlebe, und zweitens, weil infolge der nachklingenden und zerfließenden Wesensart der Gefühle alle bei dem Wechsel, den der Genuß der Kunst mit sich bringt, ineinander verlaufen und zu einer großen allgemeinen Gesamtstimmung werden, aus der sich die Einzelaffekte nur vorübergehend ablösen. Auch die Affekte sind nur Wellen in dem allgemeinen Gefühlsstrom, den die Kunstwerke in uns erzeugen. Besonders beim Lesen von Dichtungen und im Theater ist dieser beständige Wechsel der Gemütsbewegungen zwischen Freude, Bangen, Hoffnung und Furcht und vielen anderen leise anklingenden Affekten das Charakteristische des Genusses.

Zur Erklärung dieser verschiedenen Arten von Affekten reicht natürlich die in neuerer Zeit so oft übertriebene Einfühlungstheorie nicht aus. Höchstens könnte man sie für die

Mitaffekte anwenden. Für die Eigenaffekte versagt sie. Nur zum Teile nämlich erleben wir im Theater die Gefühle und Affekte wirklich als die der dargestellten Personen. Meist erleben wir sie nicht mit, sondern über die Gefühle der dargestellten Personen. So führt ja z. B. das Mitleid ganz mit Unrecht seinen Namen. Es ist nur zum ganz geringen Teil ein Leiden mit dem anderen, es ist vielmehr ein Leiden über das Leid des anderen. Daß ich das Leiden des anderen miterlebe, ist nur eine Voraussetzung für mein Mitleid, das ja in der Tat ein von dem Gefühle des anderen völlig verschiedenes Erlebnis ist. So ist es aber mit den meisten Affekten und Gefühlen, die wir vor Kunstwerken erleben.

Jedenfalls darf wohl nach dem Voraufgehenden als sicher angenommen werden, daß die ästhetische Stimmung sich nicht allein aus Lust-Unlustgefühlen aufbaut, sondern daß auch Affekte, und zwar auch solche, die ein starkes Willenselement enthalten, dabei eine große Rolle spielen.

Sind indessen die Affekte wirklich dieselben wie die des gewöhnlichen Lebens? Leicht mag sich die Antwort einstellen, es sei ein Intensitätsunterschied vorhanden, da die vor dem Kunstwerk erlebten Zustände weniger stark seien als die des wirklichen Lebens. Gewiß, bei vielen Menschen mag das zutreffen. Andere aber sind wiederum fähig, vor einem Bildwerke in eine Ekstase des Entzückens, in einen Rausch von einer Intensität und Dauer zu geraten, wie sie das gewöhnliche Leben gar nicht bieten kann, schon weil die Objekte, besonders die lebende Menschengestalt, kaum dieselben äußeren Bedingungen für die anschauende Versenkung zu bieten hat. Dazu kommt ferner, daß gerade bei den Affekten die Intensität nicht nur eine quantitative Steigerung, sondern vor allem eine qualitative Veränderung ist.[1]) Die Affekte sind niemals einfache Phänomene, sondern höchst komplexe. Sie sind darum nicht nur der intensiven Steigerung, sondern auch der größten Komplizierung und Ausbreitung fähig. Daher rührt denn auch die oben besprochene außerordentliche Verschiedenheit ihres Auftretens. Denn nicht immer wird der ganze, außerordentlich

1) Vgl. hierzu besonders Bergson: Sur les Données immédiates de la Conscience. Chap. I. 1888.

verästelte Mechanismus, der ihnen zugrunde liegt, vollständig in Bewegung gesetzt, sondern nur ein Teil davon tritt oft in Aktion. So kann der Affekt die nach außen drängenden motorischen Funktionen erregen, er *muß* es aber nicht. Wir sprechen von Liebe, von Zorn usw., mag sich der Affekt in Handlungen äußern oder nicht. Bekanntlich sieht ja die Lange-Jamessche Theorie der Affekte, die zum mindesten große Wahrscheinlichkeit für sich hat, das Wesen des Affekts in körperlichen Vorgängen. Neigt man dieser Ansicht zu, so kann man sagen, daß ein Teil dieser körperlichen Vorgänge nicht erregt wird. Jedenfalls kann man das eine bestimmt sagen: daß die Affekte, die stets komplexe Zustände sind, nicht nur von verschiedener Intensität, sondern auch von ganz verschiedener Zusammensetzung sein können, ohne daß damit ihre Eigentümlichkeit aufgehoben wäre. Furcht bleibt Furcht, auch wenn kein sichtbares Erblassen und keinerlei Fluchtbewegungen stattfinden.

Wir sagen also: die im ästhetischen Genießen vorkommenden Affekte unterscheiden sich von denjenigen des täglichen Lebens in *qualitativer* Weise, d. h. dadurch, daß gewisse Teilerscheinungen ausgeschaltet sind. Und zwar sind diese nicht in Funktion tretenden Teilerscheinungen die nach außen drängenden Handlungen. Treten diese dennoch auf, so ist damit der Affekt kein rein ästhetisches Erleben mehr. Doch ist durch jene partielle Ausschaltung sein Charakter als Affekt nicht aufgehoben, sondern auf eine bestimmte Qualität eingeschränkt. Ästhetische Affekte sind also partielle, d. h. ohne in Handlungen überzugehen ablaufende Affekte, die aber trotzdem der Gefühlsintensität nach die höchsten Stärkegrade erreichen können.

In dieser Form auftretende Affekte werden also der Definition des ästhetischen Verhaltens nicht zuwiderlaufen.

Psychisch macht sich diese Qualitätsverschiebung in den Affekten so bemerkbar, daß die Triebelemente stärker zurück- und die reinen Lust-Unlustelemente stärker hervortreten. Meist machen sich auch die durch die Kunst erregten Triebaffekte im Bewußtsein als reine Stimmungsaffekte gel-

tend, die nur eine leise Färbung durch die Triebelemente haben. So macht sich der durch die Kunst erregte Liebesaffekt als starkes Lustgefühl, der durch die Kunst erzeugte Furchtaffekt als starkes Unlustgefühl geltend, und nur als spezifische Färbung, ohne irgendwelche tatsächliche Wirkung, offenbart sich der Triebcharakter. Ja oft ist erst durch eine eindringliche Analyse überhaupt der Affektcharakter eines Lustgefühls festzustellen. So braucht ein Mann, in dem beim Anschauen einer schönen Frauenstatue ein starkes Lustgefühl anklingt, sich gar nicht des sexuellen Ursprunges seines Gefühles bewußt zu werden. Und dennoch ist es in erster Linie auf eine Erregung der Sexualsphäre zurückzuführen. Bereits Schopenhauer hat in einem berühmt gewordenen Essay es ausgesprochen, daß in unseren scheinbar rein ästhetischen Bewertungen der Frauenschönheit sich verkappt die Gattungsinstinkte meldeten, und daß die Natur das Individuum so zu ihren Zwecken, ohne daß es dessen sich klar wird, zu gebrauchen weiß. Ohne Zweifel liegt hierin viel Richtiges, und man kann es noch dahin erweitern, daß nicht nur der Sexualinstinkt, sondern fast alle anderen starken Triebe bei ästhetischen Bewertungen, oft ohne daß das gesondert ins Bewußtsein dringt, mitwirken. Es liegt das einmal daran, daß sich die Affekte in gewissen Anfangsstadien nur als eine allgemeine, starke Gefühlserregung bemerkbar machen, während das Triebhafte des Affektes erst in späteren Stadien zum Bewußtsein kommt. Andererseits ist aber der verkappte Trieb selten die einzige Quelle der Lust am künstlerischen Gebilde. Es kommen noch andere rein ästhetische Gefühle, die durch die Freude an der Form, der Farbe usw. entstehen, hinzu, und sie verschmelzen mit den von Triebaffekten herrührenden Gefühlen zu einem untrennbaren Ganzen von überwiegend ästhetischem Charakter.

Es fragt sich nun, wie diese Ausschaltung eines Teiles der Phänomene möglich wird. In vielen Fällen ist eine solche besondere Ausschaltung gar nicht nötig, da der Affekt nicht stark genug anklingt, um überhaupt Tätigkeiten zu erregen. Fast jeder Affekt setzt in den meisten Fällen mit einem intensiven Lust- oder Unlustgefühl ein, das erst allmählich zu Tätigkeiten überleitet. Aber wo es sich um sehr starke Affekte

handelt, wie im Theater, ist oft eine direkte Hemmung notwendig. Wenn man ein naives Publikum, etwa in Süditalien, im Theater beobachtet, so sieht man, wie diese Leute, beständig zwischen Trug und Wahrheit schwebend, bald den erregten Tätigkeitstrieben nachgeben, sich vorbeugen, aufspringen, Gesten machen und dann, wieder sich ihrer Umgebung bewußt werdend, Hemmungen eintreten lassen. Bei Kulturmenschen, die von klein auf zur Beherrschung ihrer motorischen Triebe erzogen werden, tritt diese Hemmung von selber ein, sie verlieren die gewöhnliche Ichvorstellung fast niemals ganz aus dem Bewußtsein und vergessen nur selten völlig, daß sie im Theater sitzen, d. h. sie verhalten sich als „Zuschauer“. Indessen kann in Augenblicken höchsten Mitgerissenseins auch bei ihnen der Fall eintreten, daß sie ausdrücklich irgendwelche Bewegungsreize hemmen müssen.

Es sei indessen noch ein anderer Grund beigebracht, der es erklärt, daß der Triebcharakter der Affekte und Gefühle, die wir im Kunstgenuß erleben, uns nicht so deutlich bewußt wird. Oft rühren diese Gefühle nicht von einem aktuellen Triebe her, sondern es sind nur Assoziationen, Residuen früherer Erregungen, die wieder anklingen. So braucht, um bei dem angeführten Beispiel zu bleiben, der Anblick eines schönen Frauenbildes nicht in diesem Augenblick den Triebaffekt zu erregen, wohl aber können die Gefühle, die anklingen, Residuen früherer Erregungen des Sexualinstinktes sein, die jetzt sich einstellen, ohne daß wir uns ihres Ursprungs noch entsinnen, was ja bei Erinnerungsgefühlen oft nicht mehr möglich ist.

Wir werden demnach allen Schilderungen, die das Kunstgenießen auf Lustgefühle einengen wollen, sehr wohl entgegenhalten dürfen, daß auch Affekte dabei vorkommen können, Affekte, deren Handlungstendenz jedoch eingeschränkt ist und deren Stimmungscharakter daher stärker hervortritt, so daß sie sich als Bewußtseinskomponenten immerhin reinen Gefühlen stark annähern, in manchen Fällen sogar davon kaum zu unterscheiden sind. Auf jeden Fall aber dürfen wir nicht den Fehler vieler Psychologen begehen, alle Lust als gleich anzusehen, sondern wir müssen zugeben, daß in den Lustgefühlen latent mannigfache Triebe mitsprechen, die dem Gefühl spezi-

fische Färbungen verleihen. So ist eine erotisch gefärbte Lust eine ganz andere als eine auf geschmeichelte Eitelkeit oder auf befriedigte Haßaffekte zurückgehende Lust.[1])

4. ÜBERSICHT DER FÜRS ÄSTHETISCHE LEBEN WICHTIGSTEN AFFEKTE

Es sei kurz an einigen besonders häufigen Fällen gezeigt, wie sich hinter dem Lustgefühle im ästhetischen Genießen Triebe und Affekte betätigen, und zwar zeige ich es zunächst am Trieb zur Lebenssteigerung, am Affekt der Sympathie und dem der erotischen Liebe.

Es ist ein tiefverwurzeltes Streben des Menschen, sich selbst zu entfalten, über sich — wenigstens in seinem Bewußtsein — hinauszuwachsen, sein Lebensgefühl zu steigern oder ein solches gesteigertes Lebensgefühl zu genießen. Als Eigenaffekt wie als Mitaffekt kann sich dieser Trieb auswirken. Ehrgeiz, Ruhmsucht, auf harmonischer Lebensbetätigung ruhende Lebensfreude, Stolz, Eitelkeit, Bewunderung und viele andere Gefühlserlebnisse gehen alle auf diesen Trieb zur Lebenssteigerung zurück, sei es, daß dieser real erfüllt wird, sei es, daß die Erfüllung in der Vorstellung vorweggenommen wird, sei es, daß das Gefühl nur in andere eingefühlt und so mitgenossen wird; der Bewußtseinserfolg ist überall ähnlich: ein Lustgefühl mit der spezifischen Färbung des betreffenden Affekts.

In den mannigfachsten Formen kommt die Kunst gerade diesem Bedürfnis nach Lebenssteigerung und Genuß eines gesteigerten Lebens nach. Wenn man gelegentlich die Kunstwirkung als „Rauschzustand" bezeichnet hat, so will man gerade dies Bewußtsein gesteigerten Lebens kennzeichnen. Indem nämlich die Kunst uns seelische Erlebnisse verschafft, die nicht vom Schwergewicht des Alltags belastet sind, hebt sie uns gleichsam in eine erhöhte Lebenssphäre. Das zeigt sich am

1) Wie wenig man mit dem bloßen Gegensatz Lust — Unlust auskommt, zeigt z. B. die Abhandlung von E. E. Becker: Die Bedeutung von Dur und Moll für den musikalischen Ausdruck (Zeitschrift f. Ästhetik V), wo eine an sich aussichtsreiche Methode dadurch zur Unfruchtbarkeit verdammt ist, daß die Wirkung von Dur mit Lust, die von Moll mit Unlust gleichgesetzt ist.

deutlichsten in der Wirkung der Musik, deren — zunächst wesentlich physiologische Wirkung — eine Anregung unseres ganzen motorischen Lebens ist, eine allgemeine Ergriffenheit der Seele, worauf sich die spezielleren Erlebnisse erst sekundär aufbauen. Auch andere Künste können durch motorische oder sensorische Beeinflussung eine allgemeine Steigerung des Lebensgefühls erzielen: der Tanz, die Architektur, Ornamentik usw.

Zu diesen direkten Einwirkungen treten allerlei assoziative, „eingefühlte" Erlebnisse. Das ist besonders augenfällig bei allen gegenständlichen Künsten. Indem wir durch Einfühlung das gesteigerte Lebensgefühl Phidiasscher oder Michelangelesker Statuen, das Shakespearischer oder Hebbelscher Dramenhelden miterleben, fühlen wir uns selbst erhoben und in unserem Lebensgefühl gesteigert. Aber auch, wenn wir in eine weite Renaissancehalle eintreten oder das gewaltige Treppenhaus des Würzburger Schlosses hinabschreiten, fühlen wir uns gleichsam als gesteigerte Menschen. Und das aus diesem Affekte quellende Lustgefühl ist ästhetischer Genuß, der nicht auf angebliche „Elementargefühle" allein zurückführbar ist.

Ebenfalls in spezifischen Lustgefühlen äußert sich die S y m p a t h i e. Sie ist nicht mit der sexuellen Liebe zusammenzuwerfen, obwohl beide oft gemeinsam auftreten. Nach der Definition Bains versteht man unter Sympathie „die Tendenz eines Individuums, sich mit den aktiven und emotionellen Zuständen anderer, deren Zustände sich durch wahrnehmbare Ausdrucksmittel offenbaren, in Einklang zu setzen". Sympathie wird also vor allem dort wach werden, wo menschliche Figuren im Kunstwerk uns entgegentreten. Indessen möchte ich den Begriff der Sympathie noch etwas enger umgrenzen. Wir „sympathisieren" nämlich durchaus nicht mit jedem. Besonders der naive Leser oder Zuschauer trifft stets unter den Personen eines Kunstwerkes eine gewisse Auswahl, für die er sympathisiert. Solche Personen nennt er dann „sympathisch". Es gehört eine gewisse ästhetische Durchbildung dazu, sich von diesem rein subjektiven Verhalten freizumachen und auch die Gefühle und Stimmungen solcher Charaktere, die das gewöhnliche Publikum „unsympathisch" findet, mitzuerleben. Für die

meisten Menschen ist also Sympathie zunächst gar nicht ein Gefühl mit dem anderen Individuum, sondern ein Gefühl zu ihm hin. Das Fühlen mit einem anderen tritt oft erst ein, wenn vorher ein Gefühl für den anderen da war. So vermögen die meisten Leute mit dem Charakter Hedda Gablers gar nichts anzufangen, können deren Gefühle gar nicht miterleben, weil das Gefühl für diese Gestalt in ihnen nicht erregt wird.

Tatsächlich aber ist für viele Menschen dieser Affekt der Sympathie, die Zuneigung, die sie zu dichterischen oder gemalten Gestalten wie zu wirklichen Menschen empfinden, der wichtigste Teil des Kunstgenusses. Der naive Leser liebt darum solche Werke, wo reinlich zwischen Engeln und Teufeln geschieden ist. Er weiß dann genau und bequem, mit wem er zu sympathisieren hat. Charaktere, die aus guten und schlechten Elementen zusammengesetzt sind, mag er nicht. Hier wird seine Sympathie oder seine Antipathie nicht stark genug angesprochen. Denn auch die Antipathie spielt im Kunstgenießen naiver Menschen eine große Rolle, und sie wird zum Genuß, wenn die „antipathischen“ Figuren nur am Schluß bestraft werden und die sympathischen triumphieren. Daher geht es in allen Hintertreppenromanen auch den Bösen am Schluß gewaltig übel, und der Leser hat auch vorher schon, so schlecht es den sympathischen Helden ergehen mag, doch stets im Hintergrund das beruhigende Gefühl: zuletzt siegt doch die Tugend! Harmlose Ästhetiker nennen dieses berechnete Arrangement „poetische Gerechtigkeit“.

Vielleicht verlohnt es sich, kurz die wichtigsten Punkte aufzuzählen, wodurch dieser Sympathieaffekt erregt wird. Zunächst ist ein sehr starkes Mittel die Gleichheit oder Ähnlichkeit der Lebenslage. Der Leser sympathisiert am stärksten mit solchen Helden, in denen er ein Stück seines eigenen Ichs verkörpert sieht. Hierauf beruht die große und oft so rasch verschwindende Wirkung mancher Kunstwerke, die gewisse Zeitstimmungen verkörpern. Der ungeheure Einschlag von Goethes „Werther“ z. B. ist so zu erklären, daß in dieser Gestalt die Jugend ganz Europas ihr eigenes Fühlen verkörpert fand und darum die Sympathie aufs stärkste erregt wurde. Der Riesenerfolg „Werthers“ war kein rein künstlerischer, son-

dern zum Teil ein von bestimmten Zeitumständen getragener Erfolg.

Ein anderer Grund für die Sympathie und die Zuneigung sind in der Kunst wie im Leben persönliche Vorzüge. Schon die äußere Schönheit fällt stark ins Gewicht. Es schadet dem Sympathieerfolg einer Figur, wenn sie als häßlich dargestellt wird. So sucht diejenige Malerei, die auf ein ästhetisch nicht sehr geschultes Publikum spekuliert, durch die Schönheit der Objekte zu wirken. Alle die „lieben und sympathischen" Bilder der Thumann oder Defregger rühren diese Saite im Herzen des Publikums an. Aber auch psychische Vorzüge sind wichtig, und zwar kommen da mehr noch die moralischen als die geistigen in Betracht. Das Mitleid ist ein Spezialfall der Sympathie in unserem Sinne. So ist der Riesenerfolg der Dikkensschen Romane zum größten Teile darauf zurückzuführen, daß er wie kein zweiter die Sympathie des Lesers für seine Romangestalten zu erwecken wußte. Fast die gesamte englische wie die deutsche Unterhaltungsschriftstellerei arbeitet noch heute, wenn auch auf künstlerisch niedrigerer Stufe, mit den gleichen Mitteln.

Am stärksten wird die Sympathie dort erregt, wo die auf Grund der gleichen Lebenslage und die auf Grund persönlicher Vorzüge entstehende Sympathie sich in demselben Gegenstand einen, wenn gleichsam das idealisierte Ich des Lesers ihm aus dem Werke entgegenleuchtet, wenn sich also das Sympathiegefühl mit der Tendenz zur Lebenssteigerung verquickt. Denn für unser Ichbewußtsein ist häufig das viel wichtiger, was wir sein möchten, als das, was wir wirklich sind.

Mag man vom streng ästhetischen Standpunkt auch solchen Sympathiegefühlen ablehnend gegenüberstehen, weil sie nicht ganz „interesselos" sind, man muß doch anerkennen, daß sie — besonders fürs naive Publikum — eine starke Quelle der Lust sind.

Einer der am häufigsten in fast allen Künsten, wenigstens in unserer Kultur, angerufenen Affekte ist die Sexualliebe. Mag man es auch hundertmal als unkünstlerisch verdammt haben, es wird doch nicht wegzuleugnen sein, daß ein guter Teil der Wirkung der bildenden Kunst auf erotische Mo-

tive zurückgeht. Es braucht einen wahrlich nicht ein häßliches Begehren anzuwandeln, wenn man eine Venus von Giorgione sieht, und doch kann ein leises erotisches Gefühl, das vielleicht gar nicht gesondert zum Bewußtsein kommt, den ganzen ästhetischen Genuß durchglühen. Honny soit qui mal y pense! Ich habe das von Leuten, die der Kunst sehr nahe stehen und gute Selbstbeobachter sind, bestätigen hören. Derjenige, der das nicht nachempfinden kann, weil er das Stoffliche übersieht, und nur die Form für ihn existiert, ist ob dieser eunuchenhaften Abstraktheit so wenig zu preisen als einer, der sich aus moralischen Gründen vor jeder Nacktheit entsetzt. Es sind die Griechen gewesen, die jene Sage erfunden haben, daß ein Künstler in so leidenschaftlicher Glut zu der eigenen Statue entbrannt sei, daß ihr ein gütiger Gott das Leben gegeben habe. Schon die überwältigende Menge der Darstellungen von Inhalten, die mit der Erotik in Beziehung stehen, beweist deren Macht. Sicherlich ist in der Kunst die Vorliebe für „schöne" Frauen nicht allein auf die Freude an Linienschönheit zurückzuführen, sondern auf Regungen, die tief mit den stärksten Trieben des Menschen verwachsen sind. Und auch vor einer Darstellung schöner Menschen des gleichen Geschlechtes sprechen erotische Instinkte mit, wenn auch den meisten Menschen ganz unbewußt. Derartiges ist mir von mehreren guten Beobachtern, die keine Vorurteile hatten und ganz normal veranlagt waren, mitgeteilt worden. — Wem aber die enge Verknüpfung von erotischen Trieben mit dem künstlerischen Fühlen bloß nach dem ästhetischen Genießen noch zweifelhaft wäre, der wird im Studium des Kunstschaffens und seiner Bedingungen erkennen, wie tief dieser Zusammenhang ist.

In der Poesie spielt die Erotik nun gar eine solche Rolle, daß man wohl vier Fünftel alles Gedichteten bequem auf sie basieren kann. Die Erotik tritt dabei oft in überkeusch verhüllten Formen auf, aber sie ist doch da, und wo eine Haupt- und Staatsaktion im Mittelpunkt eines Stückes steht, da wird noch ein Klärchen oder eine Thekla eingefügt, damit das Gros des Publikums doch auch auf seine Kosten kommt. Von Zeit zu Zeit erdreisten sich dann wieder einmal ein paar mehr oder weniger grüne, aber sich gewaltig mutig dünkende Stürmer,

vor keuschen Ohren zu nennen, was keusche Herzen nicht entbehren können. — Die Geschichte der Dichtung ist durchzogen wie von einer bald steigenden, bald sinkenden Kurve, von dem Vordringen des erotischen Gefühls, und es ist sehr interessant, zu beobachten, unter wie seltsamen Verkappungen dieses Gefühl immer wieder auch dort sich einschleicht, wo allzu strenge Sitten es zurückzudrängen versucht haben. Wir befinden uns ja wieder in einer Epoche, wo in der Literatur Venus oft als höchste Göttin erscheint, und es ist gerade für unsere Zeit charakteristisch, daß das einfache normale Gefühl nicht mehr genug Reiz zu haben scheint, so daß allerlei Perversierungen noch größeren Kitzel herbeiführen sollen. Es genügt, die Namen Baudelaire, Wilde, Wedekind, Heinrich Mann zu nennen, um das zu belegen.

Aber nicht nur hinter den Lustgefühlen, auch hinter den im Kunstgenießen vorkommenden *Unlustgefühlen* stehen Affekte, und zwar sind es vor allem solche des *depressiven* Ichgefühls und solche der Antipathie, also die Gegensätze der oben besprochenen Affekte des gesteigerten Lebensgefühls und der Sympathie.

Zu den Affekten des depressiven Ichgefühls gehört in erster Linie die *Furcht* mit ihren Modifikationen des Grauens, des Gruselns, des Schreckens usw. Sie wird vor allem zu Schattenwirkungen in der Kunst benutzt, zumal sie an Stärke einer der wichtigsten Affekte ist. Da sie oft eine Komponente des „Erhabenen“ ist, so tritt sie überall hervor, wo solche Wirkungen sich finden.

In der Musik scheint sie mir besonders dort einzutreten, wo sehr starke, plötzlich anschwellende Tonmassen auf uns eindringen. Man kann bei gewaltigen Fortissimi in Orchester- oder Orgelkonzerten eine ganze Reihe der körperlichen Symptome wahrnehmen, die die Furcht erzeugt. So spüre ich, besonders bei plötzlichem, starkem Einsetzen der Blechinstrumente, ein Erschauern den ganzen Rücken hinunter, Gänsehaut, Zurücktreten des Blutes aus den Wangen, krampfiges Atmen und Herzklopfen, alles Symptome, die zu den körperlichen Äußerungen der Furcht gehören.

In der bildenden Kunst treten diese Furchtaffekte zurück,

da das Furchtgefühl zu sehr in der Zeit hängt, in der Erwartung: „Was wird jetzt?“, Wirkungen, die natürlich den auf Ruhe gestellten Augenkünsten fernliegen. Doch fehlen auch solche Wirkungen nicht. Man sehe z. B. Klingers Darstellung, wie mehrere mit Knütteln bewaffnete Wegelagerer einen einzelnen Mann umstehen, der, an eine Wand gelehnt, eine Pistole in der Hand hält, bereit, den ersten, der sich heranwagt, niederzuknallen. Es geht eine fieberhafte Spannung von einem solchen Bilde aus. Besonders durch jene Unterart des Furchtgefühls, die wir Gruseln oder Grauen nennen, suchen viele Maler ihre Wirkungen zu machen. Man gehe nur in das Wiertzmuseum in Brüssel!

Vor allem in der Dichtung ist die Erregung der Furcht eine der stärksten Wirkungsmöglichkeiten. Furcht sollte neben Mitleid die Tragödie nach Aristoteles erwecken. Und in der Tat ist bis auf den heutigen Tag die auf Einfühlung sich gründende Furcht eines der wichtigsten Spannungsmittel der Poesie, das zwar häufig in höchst grober Weise, oft aber auch zu edelsten Wirkungen verwandt wird.

Der Schattenwirkung dient auch die Antipathie in ihren verschiedenen Formen: Haß, Zorn, Ärger usw. Auch alle diese Gefühle können ebensogut wie die der Sympathie durch Kunstwerke erzielt werden, und es gilt von ihnen mit umgekehrtem Vorzeichen ähnliches, was bei Besprechung der Sympathiegefühle gesagt wurde.

5. MODIFIKATIONEN DES ÄSTHETISCHEN GEFÜHLS

Es ist also nichts mit dem überall gleichen, schematischen Lustgefühl, das manche Ästhetiker als das Wesen des ästhetischen Genießens auffassen möchten. Es ist nicht so, daß alle Unterschiedenheit unseres seelischen Lebens den Empfindungen, Vorstellungen und Denkakten zufiele, deren Melodie sich dann ein ewig gleicher Orgelpunkt von Lustgefühl beigesellte. Nein, halten wir das Bild fest, so müssen wir sagen, daß die Gefühlsbegleitung ebenso stark moduliert wie die Melodie, daß wir unendliche Verschiedenheiten auch innerhalb des Gefühlslebens im ästhetischen Genießen anzunehmen haben.

Freilich sind diese Verschiedenheiten sehr schwer zu fassen,

wie sich schon bei der Analyse der Affekthintergründe zeigte. Trotzdem müssen wir noch einige andere wichtige Unterscheidungen treffen, indem wir die sog. „Modifikationen" des ästhetischen Erlebens charakterisieren, zu denen die Gefühle der „Schönheit", der „Anmut", des „Häßlichen", des „Erhabenen" usw. gehören.

Freilich stoßen wir dabei gleich auf eine Schwierigkeit. Die Alltagssprache und leider auch die Wissenschaft begehen vielfach den Irrtum, unter „Schönheit" oder „Erhabenheit" nicht einen subjektiven Zustand (ein Gefühl), sondern etwas Objektives (eine Eigenschaft) zu verstehen. Sie sehen nicht ein, daß in jedem Fall das Schöne nur eine Relation zwischen einem Subjekt und einem Objekt ist, und daß das Subjekt der primäre Teil ist, der die Schönheit erst setzt. Es ist Torheit, zu sagen, die Venus von Milo sei schön, auch wenn es keine Menschen gäbe, die die Schönheit erlebten. Nein, die Schönheitsbegriffe sind alle von Menschen gemacht und nicht einmal von einem einheitlichen Menschentyp, sondern von außerordentlich verschiedenen. Es gibt überhaupt nicht *die* Schönheit, sondern nur soviel Schönheiten, als es Menschentypen gibt. Und ebenso ist's mit allen anderen Modifikationen des Ästhetischen, die alle zunächst Subjektszustände sind, die nur in Korrelation mit bestimmten Objektivitäten stehen.

Wir erleben ein Ding also nicht als schön, weil es an sich in objektivem Sinne „schön" wäre, sondern wir nennen es schön, weil wir bei seinem Anschauen einen subjektiven Lustzustand erleben, den wir als „Schönheitsgefühl" charakterisieren. Alle ästhetischen Modifikationen sind niemals vom Objekt her, sondern nur vom Subjekt her zu bestimmen. Niemals werden wir von den Gegenständen aus verstehen, was „erhaben", was „häßlich", was „tragisch", was „komisch" ist. Alle vom Objekt her gewonnenen Definitionen hängen völlig in der Luft, sie sagen zwar hier und da etwas Richtiges aus, dieses aber bedarf seinerseits erst seiner Begründung im Subjektiven und wird nur dadurch verständlich. Diese Begründung im Subjektiven muß unsere Forschungsmaxime sein, wenn wir an die Analyse jener Erlebnisse herantreten.

Eine andere Schwierigkeit liegt darin, daß die zu besprechen-

den Modifikationen im Sprachbewußtsein nicht genau voneinander geschieden sind. Wir können gewiß in der Wissenschaft scharfe Grenzlinien ziehen, wir tun damit aber zugleich der seelischen Wirklichkeit Gewalt an. Wir müssen daher, obwohl wir die Begriffe fester zu fassen suchen, ihnen doch ein wenig von ihrer Geschmeidigkeit lassen. —

Indem wir aber die Subjektivität der ästhetischen Gefühle feststellen, wollen wir damit nicht etwa behaupten, sie seien willkürlich. Wir betonen nur, daß die ästhetische Objektivität sekundär sei, aber wir halten sie darum trotzdem für durchaus notwendig in der Subjektivität bedingt. Weiß ich, was einer für ein Mensch ist, so läßt sich auch mit Notwendigkeit sagen, was er als schön empfindet (wenigstens müßte es theoretisch notwendig sein). Soweit also Gleichheit der Menschennatur vorliegt, wird man auch von einer gleichen ästhetischen Objektivität reden können. Unter diesem Gesichtspunkt werde ich daher stets, nachdem ich die subjektiven ästhetischen Zustände besprochen habe, auch die ihnen zuzuordnenden „Gegenstände“ kurz erörtern.

6. DAS SCHÖNHEITSERLEBNIS UND SEINE GEGENSÄTZE

Ich beginne mit dem Schönheitserlebnis, das vielfach mit dem ästhetischen Erleben schlechthin gleichgesetzt wird. Eine solche Gleichsetzung ist natürlich falsch, denn wir können etwas Erhabenes, etwas Komisches, ja etwas Häßliches ästhetisch erleben, obwohl alle diese Erlebnisse dem Begriff der „Schönheit“ entgegengesetzt sind. Die Umgangssprache darf hier nicht zur Basis wissenschaftlicher Sonderungen gemacht werden. Sie vermischt vielfach „schön“, „gut“, „angenehm“, „niedlich“ in einer Weise, die jene Unterschiede überhaupt aufzuheben droht, wenn sie etwa zuläßt, daß man sagt, eine Speise schmecke „schön“ usw.

Wir sprechen hier vom Schönen im engeren Sinne, einem Erlebnis, das sich nicht nur vom „Häßlichen“, sondern auch vom „Hübschen“, „Angenehmen“, „Niedlichen“ unterscheidet. In diesem Sinne nennen wir die Sixtinische Madonna „schön“, wir werden das Wort jedoch nicht in gleicher Be-

deutung auf den Kolmarer Altar Grünewalds anwenden. Wir nennen „schön" eine Phidiassche Amazone, nicht aber die „Belle Heaulmière" von Rodin, obwohl die Werke Grünewalds und Rodins ohne Zweifel als ästhetische Werte von hohem Rang anzusprechen sind.

Man hat diesen Begriff des Schönen im engeren Sinne nun dadurch zu bestimmen gesucht, daß man ihn dem „Charakteristischen" entgegengesetzt hat. Das hat z. B. Volkelt getan[1]), indessen hat gegen ihn Laurila eingewendet, daß der Begriff des Charakteristischen von Volkelt nicht scharf genug gefaßt sei, und vor allem sei das Charakteristische darum kein Gegensatz zum Schönen, weil beide Begriffe gleichsam auf verschiedenen Linien lägen.[2]) Das scheint mir zuzutreffen; denn das „Charakteristische" ist eine wesentlich intellektuelle Bezeichnung, während das „Schöne" im Emotionalen verwurzelt ist. Mit Recht hat darum Laurila ausgeführt, daß Volkelt in Wahrheit das „Häßliche" als Gegensatz zum Schönen meine, ein „Häßliches", das trotzdem ästhetisch wirksam sei.

In der Tat pflegen wir überall dort von Schönheit im engeren Sinne zu sprechen, wo wir es gegen eine ästhetische Wirkung abgrenzen wollen, die eine starke Dosis Unlust einschließt. Das ist z. B. bei den genannten Bildwerken der Fall, deren Gesamtwirkung sich zusammensetzt aus einer Überkompensation des grausigen Stoffes durch meisterhafte und erschütternde Darstellung.

Indessen ist die Begriffsbildung des Gefühlslebens nicht so einfach, daß sie durch eine einzige logische Kontrastierung zu erschöpfen wäre. Wir sprechen oft auch von Schönheit im engeren Sinne im Gegensatz zum Hübschen, Netten, Angenehmen oder sonstigen Gefühlserlebnissen, die einen flüchtigen, momentanen oder sehr subjektiven Charakter haben. Wir nennen etwa eine Operettenmelodie „hübsch", die wir jedoch niemals als „schön" bezeichnen würden. Ebenso kann man einen Richterschen Holzschnitt wohl „hübsch" oder „reizend" finden, wird jedoch mit der Bezeichnung „schön" zurückhalten. In diesem Falle wollen wir also einen anderen Gegensatz durch

1) System der Ästhetik II, S. 22.

2) Zeitschr. f. Ästhetik VIII, S. 28 ff.

den Begriff des Schönen zum Ausdruck bringen, und wir werden daher in eine Definition auch das aufnehmen müssen. Als schön nämlich lassen wir nur das gelten, was uns nicht wie das Hübsche auf einem zufälligen oder ganz subjektiven Erlebnis zu beruhen, sondern was eine gewisse allgemeine, im Gegenstand selbst begründete Geltung zu besitzen scheint. Daß trotz alledem auch diese Charakteristik als relativ zu gelten hat, mag zugegeben sein; indessen besteht beim Schönheitserleben das Bewußtsein der Relativität nicht in dem Grade wie beim Erlebnis des Hübschen oder Netten. Der Begriff des Schönen ist stets bis zu einem gewissen Maße rationalisiert, d. h. über das bloß Subjektive erhoben gedacht.

Zusammengefaßt würde das lauten: wir sprechen von Schönheit im engeren Sinne entweder im Gegensatz zum Häßlichen, oder zum Hübschen oder Angenehmen, und wir wollen damit ein Erlebnis zum Ausdruck bringen, das sich harmonisch aus Lustgefühlen, mit höchstens geringer Beimischung von Unlust aufbaut, andererseits aber auch über das bloß Individuelle und Momentane hinausgeht und sich bis zu einem gewissen Grade rationalisieren läßt.

Trotzdem wäre nichts falscher, als wenn man ob dieser relativen Rationalisierbarkeit des Schönheitserlebens glauben wollte, es ließen sich rein objektive Schönheitsgesetze ermitteln. Man hat das zuweilen versucht, man hat etwa durch mathematische Formeln einzelne allgemeingültige Schönheitsproportionen errechnen wollen. Ich erinnere nur an die Versuche, im „goldenen Schnitt" ein solches objektives Schönheitsprinzip zu gewinnen. Diese Behauptung, die übrigens nicht aus der Erfahrung gefunden, sondern aus metaphysischen Spekulationen abgeleitet ist, konnte nur von Menschen aufgestellt werden, die keine Ahnung von der Mannigfaltigkeit der Kunst hatten, denen niemals aufgegangen war, daß das gotische Schönheitsgefühl ein ganz anderes ist als das klassische oder ostasiatische, ja daß sich selbst innerhalb dieser Kreise wieder außerordentliche Verschiedenheiten finden. Bei uns pflegt man gern das „Klassische" als das Schöne schlechthin aufzustellen, und in der Tat ist bei dem rationalen Charakter des klassischen Stils eine solche Näherrückung möglich: eine absolute Schönheit ist je-

doch auch die klassische nicht, auch sie ist durchaus relativ und subjektiv verwurzelt wie alle ästhetischen Wirkungen.

Im Begriff des Rationalen ist auch der Begriff des „Typischen“ mitgegeben und in der Tat pflegen wir nur dort von Schönheit zu sprechen, wo man dem Erlebnis eine gewisse typische Geltung zumißt, wo also auch das Objekt nicht vom Typus abweicht. So gewinnen wir auch eine Definition des „Häßlichen“, das subjektiv ein Unlustgefühl ist, auf Objekte bezogen aber in der Regel eine Abweichung vom Typus meint. Häßlich nennen wir ein Gesicht, dessen Züge irgendwie abnorm sind und eben deshalb als störend empfunden werden. Daß mit einer solchen „Norm“ jedoch keineswegs etwas Absolutes, sondern auch nur etwas Relatives ausgesagt ist, geht schon daraus hervor, daß unter Europäern ein Mensch mit Schlitzaugen als „häßlich“ angesehen wird, während die gleiche Eigenschaft unter Ostasiaten gar nicht entstellend empfunden wird, weil sie eben zur dortigen Norm gehört.

7. DAS ERLEBNIS DES ERHABENEN UND SEIN GEGENSATZ

Dem Erlebnis des Schönen im engeren Sinne stellt man seit alters auch das Gefühl des Erhabenen gegenüber, bei dem man mit dem bloßen Lustgefühl nicht auskommt. Auch hier, wie bei allen ästhetischen Gefühlen muß man vom Subjektiven ausgehen, denn das Subjekt, nicht das Objekt allein entscheidet, ob etwas erhaben wirkt oder nicht, wenn es natürlich auch gewisse objektive Gegebenheiten gibt, die besonders geeignet sind, jenes Gefühl auszulösen. Aber, wie schon das Sprichwort sagt, ist vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt, d. h. derselbe Gegenstand, der im ersten Augenblick erhaben wirkte, kann bei veränderter Gemütsverfassung des Subjekts lächerlich erscheinen.

Den subjektiven Zustand beim Erleben des Erhabenen hat man oft geschildert. So beschreibt ihn z. B. Kant als „ein Gefühl der Unlust, aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung, und eine dabei zugleich erweckte Lust aus der Übereinstimmung eben dieses Urteils der Unangemessenheit des größten sinnlichen Vermögens

zu Vernunftideen, sofern die Bestrebung zu denselben doch für uns Gesetz ist". (Kritik der Urteilskraft. § 27.)

Weniger intellektualistisch lautet Schillers Begriffsbestimmung. Nach ihm besteht das Gefühl des Erhabenen „einerseits aus dem Gefühl unserer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aus dem Gefühl unserer Übermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsere sinnlichen Kräfte unterliegen". Wir fühlen uns frei beim Erhabenen, „weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen anderen als seinen eigenen Gesetzen stünde". „Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von Frohsein, das bis zum Entzücken steigen kann und, ob es gleich nicht eigentlich Lust ist, von feinen Seelen aller Lust doch weit vorgezogen wird." („Über das Erhabene.")

Ähnlich lauten die meisten Definitionen, soweit sie das Erhabene von der — allein richtigen — subjektiven Seite her zu fassen suchen. Sie alle stimmen überein, daß sich in jenem Gefühl zwei Stimmungen mischen: eine unlustartige und eine lustvolle, von denen die zweite die erste überwiegt.

Nach unserer oben entwickelten Meinung ist jedoch mit der klischeehaften Feststellung Lust-Unlust wenig gewonnen; es ist Aufgabe einer psychologischen Analyse, die Affekte aufzudecken, die dahinter stecken; denn es sind in Wahrheit Affekte, Willensanstöße, die im Gefühl des Erhabenen miteinander ringen. Und zwar pflegt die Unlust auf depressive Affekte (Furcht, Grauen, Schauder, Schrecken) oder auf aggressive Affekte (prometheischer Trotz, Empörung usw.) zurückzugehen. Dagegen erheben sich dann die Affekte des gehobenen Selbstgefühls, das sich durch Einfühlung in den Gegenstand ergibt; Ehrfurcht, Bewunderung. Ferner Gefühle der Sympathie: Hingabe, Sich-eins-wissen, religiöse Verehrung. —

Je nach den Komponenten, die ich hier aufzeige, lassen sich ganz verschiedene Typen des Erhabenheitsgefühls aufweisen. Es macht einen Unterschied, ob Furcht oder titanische Auf-

lehnung, ob Bewunderung, Stolz oder religiöse Sympathie die Unlust- bzw. Lustfaktoren bilden. Welche Faktoren das sind, hängt zum Teil von der Verfassung des Subjekts ab, zum Teil aber auch von der objektiven Gegebenheit.

Denn wenn wir diese auch sekundär nannten, so ist sie doch nicht gleichgültig. Und insofern, als eine gewisse, wenn auch nicht universell, so doch überindividuell gültige Zuordnung von gewissen Objekten zu den genannten Gefühlen besteht, kann man auch darangehen, die Objekte als „erhaben" zu kennzeichnen. Man darf aber niemals verkennen, daß diese Zuordnung starken Wandlungen unterliegt. Den Reisenden des 18. Jahrhunderts kamen schon die deutschen Mittelgebirge „erhaben" vor, die uns blasierter gewordenen, an Alpengipfel oder gar Himalayahöhen gewöhnten Bürgern des 20. Jahrhunderts nur lieblich und anmutig erscheinen.

Jedenfalls geht in das Gefühl des Erhabenen aber außer den Affekten noch ein Relationsbewußtsein ein, das man mit Lipps als „Größengefühl" bezeichnen kann, um seinen subjektiven Charakter zu betonen. Denn es handelt sich nicht um eine objektiv feststellbare Quantität, sondern um eine Beziehung derselben zum Ich, an dem sie gefühlsmäßig „gemessen" wird. Es kann sich dabei um eine räumliche Größe handeln (Kants mathematisch Erhabenes), oder um eine dynamische (Kants dynamisch Erhabenes). Immer jedoch ist's das Ich des Menschen, an dem gemessen wird, zuweilen jedoch auch der Typus des Gegenstandes, z. B. wenn uns ein Baum, ein Riese seiner Art, als erhaben erscheint.

Ist statt der Größe die Kleinheit die Relation zum Menschen, so ergeben sich ganz andere ästhetische Gefühle. Auch die Kleinheit wird zunächst am Ich des Menschen, oft jedoch auch am Typus gemessen. Die Gefühlsmodifikationen, die wir der Kleinheit gegenüber haben, sind die des Niedlichen, des Zierlichen, oft allerdings auch des Komischen. Auch derartige Gefühle spielen stark in den ästhetischen Eindruck hinein. Auf einiges Hierhergehörige wird später noch zurückzukommen sein.

8. DIE TRAGISCHEN GEFÜHLE

Vielfach verwandt mit dem Problem des Erhabenen ist das Problem des Tragischen. Die Zwiespältigkeit des Gefühls, die wir bereits in dem des Erhabenen fanden, tritt hier nur greller heraus, da die Unlustseite stärker betont ist. Reden wir doch nur dort von Tragik, wo eine tiefe seelische Erschütterung eintritt, die allerdings durch reaktive Gefühlserlebnisse positiver Art kompensiert, womöglich überkompensiert wird. Diese scheinbare Paradoxie, daß an sich niederdrückende, unlustbereitende Tatbestände das Lebensgefühl gewaltig emporzureißen vermögen, hat viele Denker beschäftigt. Die Tragik „rein objektiv", ohne psychologische Begründung, aufhellen zu wollen, ist freilich ein unmögliches Problem. Der „Untergang eines Großen", der „Sieg der Idee, des Allgemeinen über das Individuum" oder wie man sonst die Tragik objektiv hat bestimmen wollen, sind nicht an sich tragisch, sie werden es erst, indem der Mensch sie mit jener merkwürdigen Doppelheit der Gefühlsreaktion auffaßt, die ihn zugleich niederdrückt und emporreißt.

Mit Recht haben daher die meisten Denker im *subjektiven* Erlebnis das Hauptproblem gesehen, in der bereits gekennzeichneten Doppelheit von Depression und Aufschwung. Bei der Beschreibung dieser Gefühle im einzelnen sind sie jedoch vielfach einseitig geblieben und haben die psychologischen Gründe übersehen. Abgesehen von jener Doppelheit des Gefühlslebens, die in allen tragischen Zuständen wiederkehrt, sind nämlich diese im einzelnen sehr verschieden. Zwar das Zustandekommen des Unlustfaktors ist fast überall gleich: es ist eingefühlte Furcht, eine durch Sympathie entstehende Furcht, nicht Furcht *und* Mitleid, sondern Furcht *durch* Mitleid. Denn das tragische Erlebnis haben wir in der Regel nur vor menschlichen Schicksalen oder wenigstens vermenschlichten Schicksalen (wenn wir z. B. den heroischen Untergang eines Löwen als tragisch empfinden), während wir das Gefühl des Erhabenen auch der nichtmenschlichen und nichtvermenschlichten Natur gegenüber erleben können.

Die tieferen Unterschiede der tragischen Zustände untereinander beginnen erst mit der Art, wie unser Ich darauf reagiert.

wie es die Unlust kompensiert, „umbiegt“ oder „bricht“, d. h. überkompensiert. Und nach den Verschiedenheiten dieser Reaktion unterscheide ich die Typen des Tragischen.

Diese Reaktion ist entweder eine solche des Gefühls oder Willens oder eine ethische oder logische Überwindung des primären Gefühls. Erfolgt sie durch freiwilliges Unterwerfen unter übergewaltiges Geschick, wird das Unglück als unentrinnbares, gottgewolltes Unheil hingenommen, so haben wir den Typus der „Resignationstragik“. (Der Fall des „König Ödipus“.) In seiner Unterwerfung unter das ungeheure Geschick findet der Mensch eine Art religiösen Trostes und inneren Frieden, auch wo er äußerlich zerbricht. Anders die „heroische Tragik“. Hier bäumt sich gewaltiges Lebensgefühl in prometheischem Trotz empor gegen unabwendbares Geschick. Durch Mitleben dieses Kampfes bis zum Tode ohne Nachgeben findet der Mensch innere Erhebung, auch wo das äußere Schicksal triumphiert. (Typischer Fall: Hagen in Hebbels Nibelungen.) Durch ethische Reflexion wird das Furchtbare gebrochen in der Schuldtragik. Hier wird das Niederdrückende des Geschickes ins Versöhnende umgebogen durch das Bewußtsein, daß vorhandene Schuld durch immanente Weltgerechtigkeit gesühnt wird. Diese Form der Tragik ist oft ins Banale herabgezogen worden: ein Mensch, der nur für ein Verbrechen bestraft wird, ist nicht tragisch. Erst dort, wo nicht nur die Strafe, wo auch die Schuld als schicksalshaft bedingt erscheint, erhebt sich derartiges Geschehen in die tragische Sphäre. (Der Fall „Wallenstein“ bei Schiller.) Ohne moralische Begründung, wesentlich ideell aufgehoben, erscheint die tragische Depression, wo der Untergang des Individuums als Sieg einer metaphysischen Macht, der Idee, empfunden wird in der „Ideentragik“, indem durch Vernunfterkenntnis dem Schicksal der Stachel genommen wird. (Beispiel: „Agnes Bernauer“ von Hebbel.) Diese Typen sind nicht erschöpfend, genügen aber wohl in unserem Rahmen, in die Mannigfaltigkeit der tragischen Gefühle und der durch sie als tragisch gekennzeichneten Geschehnisse hineinzuleuchten. Daß man an tragischen Gegenständen auch ohne Rücksicht auf ihre subjektive Wirkung mancherlei Gemeinsames wie „Größe“, „Schicksalsmäßig-

keit" feststellen kann, soll nicht geleugnet werden, doch sind alle diese Feststellungen nicht erschöpfend und geben keine wahrhafte Erklärung ohne Einbeziehung der psychologischen Wirkung.

In seiner Gesamtheit ist jedoch das tragische Erlebnis einer der höchsten Aufschwünge, deren die Menschennatur fähig ist, weil durch geistige Überwindung tiefsten Leids ein Triumphgefühl ohnegleichen erfahren wird.

Zur Tragik:

Volkelt: Ästhetik des Tragischen (beste Übersicht) 1915[3].
Lipps: Der Streit über die Tragödie. 1891.
R. Hamann: Zeitschr. f. Phil. Bd. 117—118.
W. Warstatt: Das Tragische. 1909.
Walzel: Über tragische Form. Intern. Monatsschrift. 1914.
Laurila: Die ästhetischen Modifikationen. Zeitschr. f. Ästhetik VIII.

9. DAS ERLEBNIS DES KOMISCHEN

Besondere Schwierigkeiten bietet seit alters auch das Erlebnis des Komischen der psychologischen Analyse. Auch hier, wie bei allen verwandten Problemen, heißt es den Bau mit der Turmspitze beginnen, wenn man vom Objekte ausgeht. Was man, um das Komische „objektiv" zu charakterisieren, herbeigebracht hat, ist gewiß zum guten Teile nicht ganz falsch, verfehlt aber doch den eigentlichen Erklärungsfaktor. Denn niemals ist etwas komisch „an sich", es wird es erst durch eine bestimmte Wirkung aufs Subjekt. Diese Wirkung tritt aber niemals mit Notwendigkeit ein, sondern ist an die spezifische Reaktion des Subjekts gebunden. Mag man das Wesen der objektiv gefaßten Komik mit Pölitz in einer „anschaulichen Ungereimtheit", mit Solger in einer „Verbindung des Erhabenen mit dem Schlechten", mit Lipps in dem Umstand, daß die Erwartung eines Großen und Bedeutenden enttäuscht wird, sehen, so lassen sich für alle diese und verwandte Fälle doch Beispiele genug finden, wo derartige Gegebenheiten gar nicht komisch wirken.

Damit alle diese Dinge als komisch erlebt werden, muß eine subjektive Verfassung vorhanden sein, die sich in einer ganz spezifischen Reaktion äußert. Diese spezifische Reaktion aber

ist das Lachen. Ist jene subjektive Verfassung vorhanden, so können die ernstesten Dinge komisch werden, wie umgekehrt, beim Fehlen jener Verfassung, die größten Ungereimtheiten oder Verbindungen des Erhabenen mit dem Schlechten niemals komisch wirken.

Wir werden also unsere Erklärung der Komik von der subjektiven Seite her versuchen müssen und können zunächst ganz allgemein, nach dem augenfälligsten Merkmal sagen: komisch ist alles, wobei gelacht wird. Wir lachen nicht, weil etwas objektiv komisch ist, sondern weil uns etwas zum Lachen reizt, wird es komisch. Das Lachen ist jedoch nur die äußere Erscheinung seelischer Zustände, die keineswegs alle gleich sind und die wir analysieren müssen.

Zunächst: was ist das Lachen? Es ist ein Reflexakt, der dazu dient, leichte Unlust abzureagieren, selbst aber von erheblichen Lustgefühlen begleitet ist und so jene Unlust überkompensiert. Bei stärkerer Unlust versagt freilich jenes Ventil. Die abzureagierende Unlust kann ihrerseits wieder verschiedener Herkunft sein, je nach dem latenten Triebe, der dahinter steht, und die Art des Lachens bekommt danach eine ganz spezifische Färbung. Demgemäß unterscheide ich verschiedene Typen des Lachens und des Komischen.

Die Unlust kann depressiver Natur sein. Der bezeichnendste Fall ist das Verlegenheitslachen. Wenn wir uns blamiert, hineingelegt, dupiert fühlen, so lachen wir und schütteln damit nicht nur von uns selbst die Verlegenheit ab, wir salvieren uns auch vor anderen damit. Denn das Lachen hat auch eine große soziale Bedeutung.

Es können sich auch Aggressivaffekte abreagieren: der Fall des Hohngelächters. Auch hier kommt der soziale Faktor der Ausdruckswirkung auf andere in Betracht. In der Hauptsache dient jedoch hier das Lachen der Abreaktion aufgehäufter feindlicher Affekte.

Die Unlust, die abreagiert werden soll, kann auch sexuellen Ursprungs sein. Da gerade die Sexualtriebe in unserer Kultur stark unterdrückt werden, so bedürfen gerade sie eines ableitenden Ventils, dessen Inaktiontreten daher besonders lust-

voll empfunden wird. Daher die Beliebtheit der sexuellen Zweideutigkeit, der „Zote“.

Aber auch ein allzu hoch gesteigertes Wohlbehagen kann sich eine Ableitung suchen. Dann entsteht das Lachen des Übermuts, der Überlegenheit, letzteres wenn sich damit aggressive Affekte paaren.

Selbst die Sympathieaffekte können sich eine motorische Abreaktion suchen: das Lächeln des Humors. Er tritt vor allem dort ein, wo die Enge oder Kleinheit oder eine andere Mangelhaftigkeit des Lebens paralysiert werden soll, die wir in Sympathie miterleben.

Hinweisen möchte ich noch darauf, daß meine Deutung des Lachens als motorischer Abreaktion und des Gefühls des Komischen als seelischen Korrelates dieses motorischen Vorgangs sich trefflich verträgt mit der bekannten James-Langeschen Affekttheorie, derzufolge alle Gefühle Begleiterscheinungen motorischer Vorgänge sind. Zur Stütze dieser Hypothese bemerke ich noch, daß auch dort, wo das Lachen durch chemische Reize (Stickstoffoxydul) oder Nachahmung, ohne psychischen Gegenstand, erzielt wird, doch jene Stimmung der Komik eintritt. Indessen scheint mir, daß auch von denjenigen, die die James-Langesche Lehre nicht anerkennen, die oben skizzierte Mannigfaltigkeit der Komik nicht übersehen werden darf. Daß sich diese Arten des Lachens oft verquicken, vermehrt die Buntheit des Problems beträchtlich, macht es aber auch zur reizvollen Aufgabe, die Komik einzelner Künstler zu analysieren. Man wird dann finden, daß die meisten eine oder einige Arten des Komischen ausschließlich bevorzugen und daß die Komik Molières von der Jean Pauls oder Buschs ganz typische Unterschiede aufweist. Während z. B. Daumiers Humor ausgesprochen gallisch-galligen Charakter trägt, ist der Shakespeares — etwa im Sommernachtstraum — mehr ein solcher der übermütigen Ausgelassenheit.

Daß sich in sekundärer Weise den subjektiven Zuständen auch objektive Tatsachen zuordnen lassen, weil sie ihrer Natur nach geeignet sind, Lachen zu erwecken, soll natürlich nicht bestritten werden, und dadurch bekommen die meisten „objektiven“ Theorien der Komik auch einen Wahrheitsgehalt.

An dieser Stelle kann ich diesen objektiven Anlässen nicht nachgehen. Ich verweise dafür auf meine unten angeführte eingehendere Abhandlung.

Zur Komik:

Bergson: Le Rire. 1911.
S. Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. 1905.
Hecker: Physiologie und Psychologie des Lachens. 1873.
Lipps: Komik und Humor. 1898.
R. Müller-Freienfels: Psychologie des Komischen. Deutsche Psychologie I (1916).
Bärwald: Zeitschr. f. Ästhethik II.
Überhorst: Das Komische. 1896.
Dugas: Psychologie du rire. 1902.
Höffding: Humor als Lebensgefühl. 1918.

10. BEWEGUNGSGEFÜHLE

Die Beziehung des Gefühlslebens zu Bewegungsakten wird natürlich dort am deutlichsten, wo auch die objektive Gegebenheit eine Bewegung ist. Die spezifischen Gefühle, mit denen wir Bewegungseindrücke begleiten, sind die der Anmut, der Würde und ähnliche. Es braucht sich allerdings, damit jene Gefühle in uns entstehen, nicht um eine aktuelle Bewegung zu handeln, sie kann auch potentiell als „Haltung" gegeben sein. Wir erleben die unsagbare Anmut der pompejanischen Flora im Museum von Neapel mit, obwohl sie, streng genommen, stillsteht, ja eine Mädchengestalt kann „anmutig" selbst im Schlafe sein, weil eben die gewöhnliche „Funktion" der Organe sich in deren dauernder Form ausprägt.

Danach scheint es wohl, als sei die Anmut eine objektive Gegebenheit, nicht bloß ein subjektives Gefühl. Trotzdem ist auch hier das Gefühl das Primäre, denn wir können auch pflanzliche Formen anmutig nennen, bei denen die Anmut sicherlich nichts Objektives, sondern nur etwas subjektiv ihnen „Geliehenes" ist. Wenn Anmut an Bewegung geknüpft ist, so können pflanzliche oder ornamentale Formen eben die Bewegung doch nur aus dem Subjekt empfangen. Im übrigen besteht allerdings gerade bei den Bewegungscharakteren eine besondere Identität zwischen Subjekt und Objekt, da ja auch das subjektive Erlebnis an eine wenigstens andeutende Innervation, mithin etwas Gegenständliches geknüpft ist.

Und zwar tritt das Gefühl der Anmut überall dort auf, wo die Bewegungen (seien es real ausgeführte oder nur angedeutete, „vorgestellte") leicht und mühelos vonstatten gehen, ohne Anstrengung und Zwang, mithin mit dem Bewußtsein der Freiheit, wie bereits Schiller ausgeführt hat.

Anders ist's mit dem Gefühl der Würde. Dieses entsteht dann in uns, bzw. wir unterlegen es dann, wenn eine wahrgenommene Bewegung als Ausdruck einer bedeutenden Lebenspotenz wirkt, in der auch moralische Qualitäten mitsprechen. Gerade für diese und verwandte ästhetische Wirkungen kann man ohne die Psychophysiologie motorischer Phänomene und ihrer seelischen Korrelate nicht auskommen.

11. ETHISCHE UND RELIGIÖSE GEFÜHLE IM KUNSTGENIESSEN

Eine Frage, die zu heftigen Streitigkeiten geführt hat, ist diejenige, ob in das kunstästhetische Genießen auch außerästhetische Gefühle, vor allem moralische und religiöse, als berechtigte Faktoren zuzulassen seien. Zahllose Schriften haben sich bemüht, unübersteigbare Schranken zwischen Kunst und Moral einerseits, zwischen Kunst und Religion andererseits aufzurichten, und die Formel „die Kunst für die Kunst!" heischt in vielen Fällen nichts anderes als eine „moralinfreie" Kunst, um mit Nietzsche zu reden.

Das Problem ist vor allem deshalb so brennend geworden, weil in der Tat eine Zwitterbildung besteht, die durch Mittel kunstästhetischer Formung moralische oder religiöse Wirkungen zu erzielen strebt: die sog. Tendenzkunst. Nun kann zwar kein Zweifel sein, daß viele derartige Werke trotz des künstlerischen Gewandes, in dem sie daherkommen, kunstfremden Ursprungs sind, es schließt aber nicht aus, daß sie trotzdem rein ästhetisch genossen werden können, wenn sie die entsprechenden Voraussetzungen erfüllen. Multatulis „Max Havelaer", Tolstois „Auferstehung", viele Werke der Käte Kollwitz sind Tendenzwerke; sie sind daneben aber auch große Kunstwerke, weil sie — unter ästhetischem Gesichtspunkt betrachtet — auch ästhetisch zu wirken vermögen.

Indessen nicht das steht hier in Frage. Es gibt eine große Anzahl von Kunstwerken, und besonders viele der gefeiertsten Dichtungen gehören dazu, zu deren ästhetischer Apperzeption auch ethische oder religiöse Gefühle gehören. Wer die meisten Werke der attischen Tragiker oder Schillers ohne ethische und religiöse Ergriffenheit liest, wem sie nur klangvolle Wortzusammenstellungen bleiben, dem entgeht ohne Zweifel das Wesentliche. Und wir wissen auch von großen Malern, wie Dürer, und großen Musikern, wie Händel (um nur ein paar Beispiele zu nennen) aus ihren eignen Worten, daß sie mit ihren religiösen Werken auch religiöse Wirkungen erzielen wollten.

Die scheinbare Schwierigkeit des Problems kommt nur von der im Grunde ganz unpsychologischen Sucht mancher Theoretiker, die Seele in scharf geschiedene Parzellen zu zerlegen. In Wahrheit aber ist die Seele, wenn nicht gewaltsame Abstraktionen eintreten, stets eine lebendige Einheit und kann mannigfachen Möglichkeiten Raum geben. So ist das ethische Leben vom ästhetischen nicht durch unübersteigbare Schranken getrennt, sondern kann unter Umständen selbst in ästhetisches Erleben eingehen. Und ebenso das religiöse! Sittlichkeit ist eine aus bestimmten Gesinnungen herauswachsende Handlungsweise gegen andere Menschen, Religiosität das aus bestimmten Gesinnungen erwachsende Verhalten zu einer transzendenten Überwelt. Insofern sie aufs Handeln abzielen, sind jene Verhaltungsweisen in der Tat der ästhetischen entgegengesetzt. Indessen können die ethischen und religiösen Gesinnungen auch dann die Seele erfüllen, wenn sie nicht auf ein Handeln ausgehen, und in solchem Falle können sie auch in ästhetisches Erleben eingehen. Das Anhören einer Bachschen Messe kann eine Seele religiös stimmen, ohne daß diese Stimmung notwendig das ästhetische Verhalten aufhöbe. Zahlreiche Dichtungen können überhaupt nur dann „verstanden" werden, wenn ethische und religiöse Gefühle anklingen, weil nur so die Motive der handelnden Personen gewürdigt werden können. Aber nicht bloß als „Mitaffekte", auch als „Eigenaffekte" sind ethische und religiöse Gefühle nicht auszuschalten. Sie können sich durchaus mit rein ästhetischen verquicken, eingehen in den

kunstästhetischen Erlebnisstrom, solange die praktische Haltung des Ich, die direkte Willenshandlung, ausgeschaltet bleibt. Im übrigen wird über die Probleme des Tendenzkunstwerkes, der ethischen und religiösen Wirkung künstlerischer Werte an späterer Stelle noch zu sprechen sein.

12. DIE NICHT ALGEDONISCHEN GEFÜHLE

Indessen ist durch die Lust-Unlustfärbung (die algedonische) und die Affektfärbung der Umkreis der subjektiven Reaktionen auf die Reize nicht erschöpft.

Zunächst betrachte ich da die Erlebnisse der „Neuheit", der „Bekanntheit", der „Vertrautheit" usw. Diese Charakteristik ist für die Psychologie der ästhetischen Erscheinungen außerordentlich wichtig. Ob man den Begriff Gefühl dafür will gelten lassen oder nicht, hat mit der Sache an sich nichts zu tun. Daß es sich um sehr wichtige und weder auf Vorstellungen noch andere psychische Elemente zurückführbare Gebilde handelt, kann nicht geleugnet werden. Sie fallen unter die adaptiven Charaktere nach der Bestimmung von Rich. Avenarius.[1])

Wir alle wissen aus Erfahrung, daß es einen außerordentlichen Unterschied macht, ob wir eine Melodie zum ersten Male hören, oder ob sie uns schon bekannt ist. Das zweite Lesen eines Buches ist ein ganz anderes Erlebnis als das erste Lesen. Das alles liegt daran, daß jeder Eindruck, je nachdem er als neu oder als schon bekannt aufgenommen wird, einen ganz verschiedenen Hof (halo) in unserem Bewußtsein erhält, und diese Charakterisierung als „neu" oder als „bekannt" usw. ist ein psychisches Erlebnis für sich, an dem die Psychologie des Kunstgenießens nicht vorübergehen kann.

Denn nicht nur, daß der gesamte Kunstgenuß eine ganz eigene Färbung durch diese Neuheits- oder Bekanntheitsgefühle bekommt, gerade an letztere wieder schließen sich auch Lust- und Unlustgefühle an. Wenn z. B. in einer Sonate oder einer Fuge das Thema beim zweiten Male einen ganz anderen und oft bedeutend lustvolleren Eindruck macht als das erste Mal,

1) Vgl. R. Avenarius: Kritik der reinen Erfahrung, Bd. II. Dazu J. Petzoldt: Einführung in die Philosophie der reinen Erfahrung, Bd. I.

so liegt das an diesem Hof von Bekanntheitsgefühlen, der das Thema beim zweiten Hören umgibt. Es wäre also ein logischer Fehler, wollte man sagen, die Lustgefühle schlössen sich an die Wahrnehmung selber an. In Wirklichkeit hängt das Lustgefühl an jenem Bekanntheitsgefühl, das die Wahrnehmung selber umgibt.

Ich will indessen hier nur zeigen, wie diese „Charaktere" im Kunstgenießen sich geltend machen. Es kann nun je nach den Umständen die Neuheit lustbetont oder auch unlustbetont sein, ebenso kann die Bekanntheit als anheimelnd, vertraut oder sonstwie lustvoll, aber auch als langweilig, abgedroschen, kurz unlustvoll charakterisiert werden. Es hängt das von der individuellen „Schwelle" für derartige Eindrücke ab, und es reagieren auch die einzelnen Menschen ganz verschieden auf die Neuheit oder Bekanntheit. Im allgemeinen sucht die Jugend mehr das Neue, während das Alter sich mehr am bereits Bekannten erfreut. Die Landbevölkerung gehört meist diesem konservativeren Typus, die Stadtbevölkerung mehr dem fortschrittlichen Typus an.

Aber nicht nur Individuen, auch ganze Zeiten und Völker lassen sich bald mehr dem konservativen, bald mehr dem fortschrittlichen Typus zurechnen. G. Tarde hat in seinem geistvollen Werke „Les Lois de l'Imitation" einen Unterschied gemacht zwischen den Zeitaltern der Gewohnheit (âges de coutume) und den Zeitaltern der Mode (âges de mode). In jenen herrscht die Überlieferung, man entwickelt höchstens die immanenten Kulturkeime, in den Zeitaltern der Mode strebt man nach Neuem, holt überallher die Elemente der Bildung und Kultur und lebt nach der Devise „Tout nouveau, tout beau". In jenen Zeitaltern sucht man dieselben Gefühle beim Künstler, die man selber in sich spürt, denselben Glauben, dieselbe Liebe, nur stärker und tiefer; in den Zeitaltern der Mode herrscht die Neugier, man schätzt vor allem die Erfindungsgabe am Künstler, man will überrascht, verblüfft und angeregt sein, wo man früher nur Ergriffenheit und Bewunderung suchte. So ist auch die Stellung des Künstlers in den Zeitaltern der Gewohnheit eine ganz andere als in den Zeitaltern der Mode.

Es ist eine leichtverständliche Folge der Überschätzung der

Neuheit, daß die Form vernachlässigt wird. Wo in den Zeiten der Mode jeder nur nach der Neuheit des Inhaltes fragt, wird die Kunst im strengen Sinn, die von Können abzuleiten ist, nicht mehr gewürdigt. Es sind das die Zeiten des Elektizismus. Hier wird, wie Tarde sagt, nicht das Handwerk zur Kunst, sondern die Kunst zum Handwerk. Nur die Neuheit und die Massenhaftigkeit wird geschätzt, nicht die Tiefe der Eindrücke.

In der Poesie tritt diese wechselnde Vorliebe für das Bekannte oder das Neue besonders stark heraus: Die Griechen, die stets auf ihren Theatern dieselben mythischen Figuren und Geschichten dargestellt sehen wollten, ließen sich nur kleine Änderungen gefallen. Äschylos durfte in Einzelzügen die alten Mythen nach seinem Bedürfnisse umgestalten, und ebenso begrüßten die Athener es nachher, wenn Sophokles denselben Vorwurf von neuem umgoß. Aber in der Hauptsache wollte man das Alte, nicht Neuheit des Sujets. Auch bei den Deutschen des frühen Mittelalters war es so. Immer aufs neue erfreute sich das Publikum an den alten Gesängen von Sîfrit und Kriemhilt, und erst mit dem 13. Jahrhundert wird es anders; da klagen die Spielleute, wie z. B. der „Stricker“, daß die Hörer immer nach Neuem verlangten und daß die alten schönen Lieder gar nicht mehr verfingen. Mit diesem Haschen nach Neuem sinkt dann der Sinn für die Form, und das rein Stoffliche überwiegt für das Interesse.

Wenn wir unsere Gegenwart unter diesem Gesichtswinkel ansehen, so müssen wir sagen, daß wir in der Hauptsache in einem Zeitalter leben, das viel mehr dem Neuen als dem Bekannten nachgeht. Es ist oft eine besondere Erziehung nötig, damit der Mensch der Gegenwart etwas anderes als die Neuheitssensation im Kunstwerke suchen lernt. Überblickt man jedoch die früheren Zeiten, so findet man, daß die wahrhaft dauernden Werte vor allem von den Zeitaltern der Gewohnheit geschaffen worden sind.

Mit den eben beschriebenen Gefühlen hängen wieder andere zusammen, die Spannungs- und Lösungsgefühle. Sie sind an die zeitliche Folge der Eindrücke geknüpft, sie setzen eine Einstellung des Organismus und der Psyche auf etwas

Kommendes voraus. Es ist hier nicht der Ort, genau abzuhandeln, ob sich diese Zustände etwa doch in bestimmte intellektuelle Zustände, die mit Lust- und Unlustgefühlen verknüpft sind, auflösen lassen. Für die unmittelbare Selbstbeobachtung stellen sich diese Gefühle jedenfalls als etwas ganz Spezifisches dar, das ein bestimmtes Ganzes bildet. Und zwar kommen Spannung und Lösung in allen möglichen Graden der Bewußtheit vor. Diese Reizungen können als Spannungen selber ganz unter der Schwelle des Bewußtseins bleiben, sie gehen dann nur über in das Gemeingefühl oder kompliziertere Bildungen. So ist das Spannungsmoment im musikalischen Rhythmus als solches kaum bewußt, sondern es tritt nur als Komponente des Gesamterlebnisses ins Bewußtsein. Andererseits wird bei der Lektüre eines spannenden Romans dies Gefühl so sehr die Hauptsache, daß wir gleichgültig gegen alle anderen Dinge werden und nur vorwärts nach einer Lösung drängen. Hier knüpfen sich die Spannungsgefühle an allerlei vorweggenommene Vorstellungen, ja sie gehen oft in direkte Affekte wie Furcht, Hoffnung usw. über. Dabei können Spannungen wie Lösungen beide sowohl lust- wie unlustbetont sein, häufig tragen sie einen gemischten, prickelnden und beunruhigenden Charakter. Für viele Leser, besonders die Verehrer von Hintertreppen- und Detektivromanen, sind diese Gefühle der Hauptgenuß. Solche Leute vermögen es nicht, ein Buch zum zweiten Male zu lesen, weil dann jene Spannungen verbraucht sind. Ganz im Gegensatze dazu stehen jene Leute, die gerade in der Spannung etwas vom wahren Kunstgenuß Abziehendes erblicken. Es sind jene Leser, die wie Voltaire von sich sagen können: „Je ne lis plus, je relis seulement" oder die wie Platen urteilen, daß ein Buch, das nicht wert sei, zweimal gelesen zu werden, es auch nicht verdiene, einmal gelesen zu werden.

Noch eines weiteren Gegensatzpaares von Bewußtseinszuständen, die Wundt ebenfalls unter die Gefühle rechnet, sei kurz gedacht: der Zustände der Ruhe und der Erregung. In den Künsten, die in der Zeit verlaufen, knüpfen sich diese Gefühle vor allem an das Tempo des Ablaufs, in den Künsten des Nebeneinander an den Gehalt von Bewegungsimpulsen, die

darin enthalten sind. Es scheint, daß viele Zeiten, wie das klassische Zeitalter der Griechen oder die Renaissance, mehr das Gefühl der Ruhe in ihrer Kunst gesucht haben; andere, wie der Hellenismus oder das Barock gerade die Bewegung. Es weist das gewiß zunächst auf eine Beteiligung oder Nichtbeteiligung motorischer Faktoren hin, aber daran knüpfen sich eben jene „Gefühlszustände“, die nicht bloß auf die kinästhetischen Empfindungen zu basieren sind, und die auch Teil haben an der emotionalen Wirkung des Kunstwerks.[1])

13. DAS GRADVERHÄLTNIS DER GEISTIGEN UND EMOTIONALEN FAKTOREN

Es bleibt nun noch eine bisher kaum gestreifte Frage zu erörtern: die nach dem Gradverhältnis zwischen geistigen und emotionalen Faktoren im Kunstgenießen. Es handelt sich jetzt nicht mehr um die Qualität, sondern (wenn ich metaphorisch so sagen darf) um die Quantität des Gefühlsanteils. Wir waren von der Voraussetzung ausgegangen, daß, damit man von Kunstgenießen sprechen könne, sowohl der Geist wie das Gefühlsleben ergriffen sein müsse, und im Verlauf der Untersuchung haben wir bereits den Alexandriner als außerhalb des eigentlichen Kunstgenusses stehend gekennzeichnet, weil sich ihm das Kunstgenießen in ein intellektuelles Spiel oder eine Art Wissenschaft auflöst. Indessen kann auch dort, wo sowohl der Geist wie das Gefühl sich betätigen, doch das Gradverhältnis verschieden sein, und man wird auch hier mehrere gleichberechtigte Typen unterscheiden müssen. Ohne daß wir diesmal nach der Qualität der geistigen Akte, nur nach dem Grade des Hervortretens fragen, sprechen wir dort, wo das Kunstgenießen ein vorwiegend geistiges Geschehen ist, demgegenüber das Gefühl mehr als Begleitung wirkt, vom Typus des Apollinikers, während dort, wo das Gefühl in gesteigerten Wogen aufschwillt und alle geistigen Inhalte nur als getragen vom Strom des erregten Gefühls erscheinen, vom Typus des Dionysikers zu sprechen wäre. Ich weiche damit zu-

1) Ausführlich habe ich die Typen des Statikers und des Dynamikers in meinem Buche: „Persönlichkeit und Weltanschauung“ dargestellt, worauf ich hier nur kurz verweisen möchte.

nächst scheinbar von Nietzsche, der diese Begriffe geschaffen hat, etwas ab, der im „Apollinischen“ und „Dionysischen“ zwei qualitativ verschiedene Triebe kennzeichnen wollte. Indessen ist diese Abweichung nicht so stark, denn unserer weiteren Analyse werden sich auch jene Gradunterschiede doch als Artunterschiede dartun. Nietzsche kennzeichnet beide Arten des Verhaltens von der objektiven Seite her; dem Apolliniker erscheint die Kunstwelt als Traum, dem Dionysiker als Rausch. — „Bei dem höchsten Leben dieser Traumwirklichkeit haben wir doch die durchschimmernde Erscheinung ihres Scheines ... auch das Ernste, Trübe, Traurige, Finstere, die plötzlichen Hemmungen, die Neckereien des Zufalls, die bänglichen Erwartungen, kurz die ganze „göttliche Komödie“ des Lebens, mit dem Inferno, zieht an ihm vorbei, nicht nur wie ein Schattenspiel — denn er lebt und leidet mit in diesen Szenen —, und doch auch nicht ohne jene flüchtige Empfindung des Scheins.“ — Dagegen wird das Dionysische charakterisiert. „Jetzt bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, verwöhnt, verschmolzen, sondern vereinigt. ... Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen... die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.“[1]) —

Suchen wir diese dithyrambischen Sätze zunächst in die Sprache der Psychologie zu übertragen, so ergibt sich, daß der als „Traum“ geschilderte apollinische Zustand mehr durch ein Überwiegen der geistigen Wirkung, der dionysische „Rausch“ als ein Gefühlsüberschwall gekennzeichnet ist.

Nietzsche unterscheidet auch objektiv apollinische Künste: die bildende Kunst und einen Teil der Poesie, vor allem den epischen und andererseits dionysische Künste: Tanz, Musik und lyrische Poesie, während das Drama an beiden Kunsttrieben Anteil hat.

Nun sagte ich bereits, daß alles Quantitative des Gefühls-

1) Nietzsche: Die Geburt der Tragödie.

lebens sich zugleich auf qualitative Unterschiede zurückführen läßt, und so möchte ich behaupten, daß beim Apollinischen mehr die reinen algedonischen Lust- und Mischgefühle überwiegen, während in den dionysischen Künsten die Affekte eine viel größere Bedeutung gewinnen. Darauf aber komme ich im nächsten Abschnitt zurück, wo die Zusammenhänge dieses Typenpaares mit den früheren Gegensätzen der Kontemplation und Einfühlung behandelt werden.

Jedenfalls ist der Grad der Gefühlsbeteiligung sehr verschieden und steigert sich keineswegs mit der Höhe der Kultur, im Gegenteil, er geht zurück. Denn wir wissen von primitiven Menschen aller Art, von Naturvölkern, von Kindern und sozialen Unterschichten in unserer Kultur, daß sie von Kunsteindrücken, die ihnen zugänglich sind, ganz anders hingerissen werden als nichtprimitive Menschen. Auch das griechische Publikum ließ sich nach vielen Zeugnissen beim Anhören von epischen Gesängen wie im Theater zu lauten Gefühlsausbrüchen entzünden.

Im Gegensatz dazu sucht gerade der moderne Mensch vielfach vor allem „Stimmung“ in der Kunst, d.h. einen nicht zu lauten, aber annähernd gleichmäßigen Dauerzustand der Gefühlserregung. Der Begriff der „Stimmung“ (ein Ausdruck, der übrigens schwer in fremde Sprachen zu übersetzen ist) ist nicht ganz leicht zu fassen. Stimmung entsteht meist durch Zusammenklang mehrerer Einzeltöne des Gefühls, von denen keiner stark vordrängt. Stimmungsvoll nennen wir Musikstücke, bei denen eine gewisse Gleichmäßigkeit der Begleitstimmen die wechselnde Melodie überwiegt, stimmungsvoll sind Bilder und Gedichte, in denen der landschaftliche Hintergrund oder andere Dauerfaktoren die Seele in eine nicht starke, aber gleichmäßige Schwingung versetzen. Was damit bezeichnet werden soll, ist also weniger der Grad als die Kurve des Gefühlsanteils.

ABSCHLUSS:

„EINFÜHLUNG" UND „KONTEMPLATION" NACH IHREN PSYCHOLOGISCHEN KOMPONENTEN

Zum Abschluß kehre ich nochmals zu jener Problemstellung zurück, von der wir ausgingen: dem Erlebnisstrom als Gesamtheit, der im Kunstgenießenden entsteht. Es war uns gelungen, innerhalb der schillernden und durcheinanderrieselnden Fülle der Erlebnisse einige deutlich unterscheidbare Strömungen herauszuheben, deren Zusammenwirken das Kunstgenießen ausmacht. Und doch ist, wie bereits Fechner bemerkt hat, jene Gesamtheit nicht bloß eine Addition der Faktoren, sondern eher eine Multiplikation. Wenn man auch sinnhafte, motorische, assoziative und rationale Faktoren als solche feststellen kann, so ist es doch sehr schwer, rein verstandesmäßig aus ihnen allein jene dem Genießenden selbst meist als unergründlich, ja womöglich überirdisch oder mystisch erscheinende Gesamtwirkung des Kunstwerkes zu erklären, die ihn gleichsam heraushebt aus dem Banne des gewöhnlichen Daseins und ihn zum Bürger einer freieren, höheren, reineren Welt macht. Wir müssen das zugeben und befinden uns damit in einer ähnlichen Lage wie die Biologen, die auch die organische Substanz wohl in ihre chemischen Bestandteile zu zerlegen vermögen, ohne doch ihrerseits imstande zu sein, das Ganze aus den Teilen wieder aufzubauen. Das ist übrigens nicht nur mit der Psychologie des künstlerischen Lebens so, bisher hat die Psychologie überhaupt nur dort Erfolge gehabt, wo sie analytisch war. Aber die Analyse ist darum doch nicht wertlos. So gut wie unser Wissen um die Stoffe, die unseren Körper aufbauen, für die Ernährung und Hygiene, auch ohne daß wir jene Synthese verständen, von großem Nutzen sein kann, so kann doch für

die Praxis des Genießens auch aus der Analyse des ästhetischen Erlebens mancherlei Wert erwachsen.

Mit Hilfe unserer Typik nun hoffen wir, wie ich oben darlegte, die beiden verschiedenen ästhetischen Verhaltungsweisen der „Einfühlung“ und der „Kontemplation“, die uns als sehr komplexe Erscheinungen vorkamen, noch weiter analysieren zu können. In der Tat ergaben sich auch während der Untersuchung bereits hier und da Korrelationen der Grundtypen, die auf jene komplexen Typen hinwiesen.

So geht das Verhalten des „Mitspielers“, also die Einfühlung, wesentlich auf motorische und assoziative Faktoren zurück, meist beide in Verbindung miteinander. Es ist dabei eine sekundäre Frage, ob die Bewegungen wirklich oder nur andeutend ausgeführt (vorgestellt) werden, Hauptsache ist ein mehr aktives Verhalten des Subjekts, das sich entweder im motorischen Nacherleben oder assoziativer Bereicherung oder in beiden zugleich betätigt. Meist verquickt sich aber mit den beiden geschilderten Verhaltungsweisen in emotionaler Hinsicht die dionysische Tendenz, d.h. das Streben zu möglichster Gefühlssteigerung, zum Rausch, ja zur Extase, sei es auch auf Kosten der Klarheit und Deutlichkeit der geistigen Inhalte.

Im Gegensatz dazu ist der „Zuschauer“, also das kontemplative Verhalten, vorwiegend an sensorische und rationale Veranlagung geknüpft. Wer nur Sinnesreize in sich einströmen läßt und deren Klarheit und Ordnung, also ihre Rationalität vor allem lustvoll bewertet, wird mehr zu einem passiven Verhalten, einem reinen „Zuschauen“ neigen. Ihm wird es auch in emotionaler Hinsicht nicht so sehr auf höchste Intensität des Gefühlslebens ankommen als darauf, daß das Gefühl die Klarheit des Eindrucks nicht beeinträchtigt. Er wird sich daher in der Regel apollinisch verhalten.

Natürlich sind damit die Möglichkeiten nicht erschöpft, nur einige besonders häufige Korrelationen sind gekennzeichnet, die allerdings die markantesten Pole ausmachen, zwischen denen das reale ästhetische Leben hin und her pendelt.

In der Hauptsache jedoch bewegt sich, so können wir zum Schlusse feststellen, das Kunstgenießen hin und her zwischen den beiden Polen der Einfühlung und der Kontemplation, zwi-

schen den Extremtypen des Mitspielers und des Zuschauers. Welcher dieser beiden ästhetischen Hauptgruppen das Individuum zugehört, beruht jedoch darauf, welche Funktionen in seiner Seele überwiegen und welcher Art seine Gefühlsanteilnahme ist. So ergibt sich folgendes Grundschema:

Veranlagung:	Typisches ästhetisches Verhalten:
motorisch assoziativ affektiv dionysisch	Einfühlung
sensorisch rational algedonisch apollinisch	Kontemplation

So ordnet sich die Vielheit der Typen, zu deren Aufstellung wir zunächst gezwungen waren, doch wiederum zu den beiden ästhetischen Haupttypen zusammen, von denen wir ausgingen.

Auch die Erscheinungsweisen der ästhetischen Gegenständlichkeit, ihre Arealität entspricht diesen Haupttypen. Für den sich einfühlenden Menschen hat die Gegenständlichkeit die Arealität des Spiels, das sich zum Rauscherlebnis steigern kann, so daß die Kunstwelt zwar nicht als Alltagswirklichkeit, sondern eine höhere Wirklichkeit erscheint. — Für den kontemplativen Menschen erhält die Gegebenheit den Charakter einer distanzierten und dadurch der Wirk-lichkeit entrückten Welt, die man vor sich sieht wie eine Traumerscheinung. —

Daß das Überwiegen einzelner der aufgezeigten Faktoren das besondere ästhetische Verhalten bestimmter Individuen zu erklären vermag, wurde dargelegt. Es kam auch hier und da zur Sprache, daß nicht minder überindividuelle Einheiten in ihrem typischen Verhalten dadurch gedeutet werden können. Sowohl die verschiedenen Völker wie verschiedene Zeiten verhalten sich abweichend voneinander. So läßt sich sagen, daß die Italiener in ihrer Kunst in der Regel mehr einem sensorischen und rationalen Verhalten entgegenkommen, während die deutsche Kunst sich eher einem motorisch-assoziativen Genießen

erschließt, womit natürlich nur ganz allgemeine Tatsachen bezeichnet sind, die mannigfache Durchbrechungen erfahren. Im übrigen wird im zweiten Bande, wo ich auf die Stilbildung eingehe, diese Betrachtung weitergeführt werden.

Daß auch die einzelnen Kunstzweige mehr entweder der Einfühlung oder der Kontemplation entgegenkommen, ist bereits erwähnt. Es ergibt sich daraus dann weiter, warum die Deutschen im allgemeinen weniger für bildende Kunst veranlagt sind als für Musik.

Auch die einzelnen Zeitstile lassen sich danach gliedern, ob sie mehr für ein sich einfühlendes oder ein kontemplatives Verhalten geschaffen sind. Der klassische Stil will sensorisch-rational-algedonisch-apollinisch, kurz kontemplativ, der gotische oder der diesem in vieler Hinsicht verwandte Barockstil wollen motorisch-assoziativ-affektiv-dionysisch genossen werden.

Mit alledem sollen natürlich nur die großen Gegensätze herausgearbeitet sein. Für eine speziellere Kunstwissenschaft werden gerade die zahllosen Übergangs- und Komplikationsformen ein reiches Feld der Untersuchung darbieten.

ÜBERLEITUNG ZUM ZWEITEN BANDE

Meine Absicht war es, die außerordentliche Kompliziertheit aller jener Vorgänge darzulegen, die man mit der vereinheitlichenden Etikette „ästhetisches Genießen“ versieht. Ich suchte zu zeigen, daß nicht ein einziges Organ oder eine einzige seelische Funktion als sein Instrument angesehen werden kann, wie es zuweilen geschehen ist, sondern daß die ganze Seele, höchstens mit Ausschluß des zu äußeren Handlungen führenden Willens, daran beteiligt ist. Gewiß werden nicht immer alle Register zu gleicher Zeit gezogen, aber irgendwie tritt doch stets die ganze Seele mit ins Spiel. Welche Funktionen es im einzelnen Falle sind, die sich ästhetisch genießend betätigen, hängt erstens von dem seelischen Typus des genießenden Subjekts, zweitens aber auch von der Art des Kunstwerkes ab, das genossen wird. Bisher habe ich den ersten Gesichtspunkt in den Vordergrund gestellt, indem ich zu zeigen suchte, wie die verschiedensten psychologischen Typen jeder in seiner Weise an die Kunstwerke herantreten und diese ihrer Eigenart gemäß seelisch verarbeiten. Es kam mir dabei im wesentlichen darauf an, die Besonderheit jedes Typus zu kennzeichnen, nicht aber ex cathedra dem einen oder dem anderen den Vorzug zu geben. Nur solche Formen der Kunstverarbeitung, die — wie das Alexandrinertum — an Stelle des ästhetischen Genießens ein intellektuelles Surrogat setzten, wurden als vom Wesentlichen abführend charakterisiert. Es zeigte sich aber auch allenthalben, daß der Typus des ästhetischen Genießens keineswegs bloß Sache der angeborenen Eigenart des Individuums ist, sondern daß auch überindividuelle Zusammenhänge: Zeitperioden, nationale und soziale Komplexe typische Formen des ästhetischen Verhaltens ausprägen, die ihrerseits für die Ausbildung be-

stimmter Kunststile in Betracht kommen. Desgleichen ergab sich bereits, daß der Typus des ästhetischen Genießens auch den Typus des ästhetischen Schaffens mitbedingt, da der Kunstschaffende selbst auch immer der erste Genießende ist und von seiner Art, Kunst zu erleben, entscheidende Direktiven für seine eigene Produktion empfängt. Insofern konnten wir den Typen des ästhetischen Genießens entsprechend auch bereits Typen des ästhetischen Schaffens erkennen, damit bereits einiges vorausnehmend, was im zweiten Bande ausführlicher behandelt werden wird.

Mit alledem war die Frage des „richtigen" ästhetischen Genießens von uns gar nicht berührt worden. Es ist nach unserer gesamten Haltung selbstverständlich, daß wir auch späterhin diese Frage nicht in irgendwelcher imperatorischen Form lösen werden, dadurch daß wir für die Genießenden Normen aufstellten oder Warnungstafeln errichten. Immerhin werde ich doch die Frage aufwerfen, in welcher Beziehung die verschiedenen Möglichkeiten des Genießens zu den verschiedenen Arten der ästhetischen Objekte und damit auch zu den verschiedenen Typen des künstlerischen Schaffens stehen können. Ich werde zu erörtern haben, ob jedes künstlerische Objekt von jedem kunstgenießenden Subjekt nach dessen Besonderheit erlebt werden kann, oder ob gewisse Optima bestehen, Beziehungsformen, die nicht nur im Subjekt des Genießenden, sondern auch im Objekt bedingt sind. Um diese Frage, die letzthin in die Frage des künstlerischen Wertes ausläuft, beantworten zu können, müssen wir jedoch zunächst dieses Objekt, d. h. die Psychologie des Stils, und sein Zustandekommen, d. h. die Psychologie des Kunstschaffens, erforscht haben.

Damit aber ist der Weg für den Fortgang der Untersuchungen klar vorgezeichnet. Ich behandle zunächst die Entstehung der Kunstwerke, und zwar in Form einer psychologischen Analyse des Künstlers und des Schaffensprozesses. Darauf werde ich das geschaffene Kunstwerk als solches zu betrachten haben, jenen Inbegriff künstlerisch wirksamer Faktoren, den man gemeinhin als „Stil" bezeichnet. Und von hier aus wieder anknüpfend an die Analyse des Kunstgenießens, werde ich fragen, ob alle Möglichkeiten des subjektiven ästhetischen Verhaltens

den verschiedenen Möglichkeiten des objektiven Verhaltens gegenüber gleich adäquat sind, ob nicht gewisse Relationen einen Vorzug vor anderen verdienen, wodurch besondere Werte entstünden. So wird das Problem des Kunstgenießens, das ich zunächst in seiner ganzen Breite, rein deskriptiv behandelte, in diesem zweiten Bande, der zunächst ganz andere Wege zu gehen schien, dennoch ebenfalls wichtige Ergänzungen erfahren.

In der Hauptsache jedoch ist festgestellt, daß das Kunstgenießen nicht eine reine Rezeption ist, sondern höchste Spontaneität der Seele erfordert. Die Kunsterlebnisse werden nicht von der Seele aufgenommen wie ein Haufen Körner von einem Getreidesack, das Kunstaufnehmen ist eher der Verarbeitung der ausgestreuten Saat in fruchtbarem Acker zu vergleichen. Wie hier Wärme, Feuchtigkeit und mannigfache chemische Substanzen zusammenwirken müssen, um den Samen zur Entfaltung zu bringen, so wird die ganze vielfältige Aktivität der Seele erfordert, damit das Kunstwerk zu einer lebendigen Wirkung gelange. Wir haben die Möglichkeiten, die die Seele dazu bietet, kennen gelernt; es ist jetzt unsere Aufgabe, die Werke und ihre besonderen Forderungen an die Seele zu erforschen.